



Die französische Kunst

unter dem
zweiten Kaiserreich und der
dritten Republik

ERSTES KAPITEL

Der Idealismus auf naturalistischer
Grundlage

Die Epoche in der neuesten Geschichte Frankreichs, welche den Namen Napoleon III. trägt, ist seit dem Beginn der vierziger Jahre langsam vorbereitet worden. Nur der Klugheit und der zähen Geduld Ludwig Philipps war es zu danken, dass die Katastrophe des Jahres 1848 und ihre Consequenz, die verwegene That des zweiten Dezembers 1851, nicht schon früher eintraten. Die Protection der Bourgeoisie seitens der Regierung und ihr stetig wachsender Uebermuth schärften die Gegensätze zwischen Kapital und Arbeit immer mehr, und deshalb entwickelte sich neben dem genuss-süchtigen, über seinen Privilegien ängstlich wachenden Bürgerthum mit riesenhafter Schnelligkeit ein starkes Proletariat, welches mit Ungeduld den Augenblick erwartete, wo es sich ebenfalls vor die gefüllten Schüsseln setzen konnte. Immer maassloser wurden die Ansprüche der sogenannten Conservativen, der staaterhaltenden Bourgeoisie und immer heftiger der Groll der Arbeiter, welche dieser schamlosen Protectionswirthschaft, dieser Stellenjägerei, dieser täglich wachsenden Corruption auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens zusehen mussten, ohne dass etwas



für sie abfiel. Denn man glaube nicht, dass die Februarrevolution ein Erzeugniss catonischer Entrüstung war. Die Lust am Wechsel, das Verlangen, sich auch einmal satt essen zu dürfen, wo die anderen Jahre lang geschwelgt, sich Jahre lang mit Hülfe des Börsen- und Actien-schwindels in Strömen Goldes berauscht, das waren die Triebfedern der Revolution von 1848. Heine hat in seinen Briefen aus Paris diese Triebfedern bloss gelegt und mit prophetischem Blick die Zustände vorausgesehen, die sich aus einer Umwälzung entwickeln würden. »Die Aemterjägerei,« schrieb er am 6. Mai 1843, »wird nicht aufhören unter einem Ministerium Thiers oder Barrot, wenn Guizot fällt. Kämen gar die Republikaner ans Ruder, so würde die Corruption sich mehr im Gewande der Hypokrisie zeigen, statt dass sie jetzt ohne Schminke, schier naiv cynisch auftritt. Die Partei wird immer den Männern der Partei die grosse Schüssel vorsetzen. Einen entsetzlich grauenhaften Anblick böte uns gewiss die Stunde, wo sich das Laster erbricht und die Tugend zu Tische setzt! Mit welcher Wolfsgier würden die armen Hungerleider der Tugend nach der langen Fastenzeit sich über die guten Speisen herstürzen! Wie mancher Cato würde sich bei dieser Gelegenheit den Magen verderben!«

Napoleon III. fand das System, welches er brauchte, bereits vollständig ausgebildet vor. Er hat den zwei Dezennien seiner Regierung, dieser Epoche politischer und religiöser Heuchelei, dieser Blüthezeit des Schwindels und des hohlen, flitterhaften Glanzes, dieser Zeit wildester Genusssucht und unmässigster Leidenschaftlichkeit nicht das Gepräge seines Wesens und Wollens aufgedrückt, sondern sein Name war nur ein Collectivbegriff für eine Gesellschaft von Abenteurern, Schwindlern, Glücksrittern, Landsknechten und Courtisanen, welche sich unter dem kaiserlichen Purpurmantel verbargen und unter seinem Schutze in der trüben Fluth fischten. Die Kirche verschmähte es nicht, sich dieser Gesellschaft beizumischen. In den Bataillonen der Kirche glaubte der grosse Heuchler, dessen eigenes Glaubensbekenntniss aus voltairianischer Frivolität und crassestem Aberglauben zu gleichen Theilen bestand, das sicherste Gegengewicht gegen die unheimliche Hydra der sozialistischen Revolution zu finden, und deshalb ergriff er begierig die Hand, welche sich ihm in den Dezembertagen von 1851 darbot. So erhielt der Staatsstreich die Sanction der Kirche, und die Jesuiten hielten ihren feierlichen Einzug in die Tuilerieen.

Literatur und Kunst hatten ebenfalls nach Kräften diesem Systeme vorgearbeitet. Honoré Balzac, der Sittenschilderer der Gesellschaft des Bürgerkönigthums, hatte nicht nur das menschliche Herz und die menschlichen Leidenschaften zu Objekten einer raffinirten Analyse gemacht, son-



dern er war in der detaillirten Beschreibung der äusseren Erscheinung des Menschen so weit gegangen, aus jedem Körpertheile, jeder Partie des Gesichts, jeder Falte der Haut, jedem Muskel eine Fülle individueller Züge und geistiger Eigenschaften herauszulesen, welche er zu einem farbig schillernden, oft in üppigster Sinnlichkeit prangenden Gesamtbilde zu verbinden wusste. Wenn dann hinter diesen glänzenden Bildern plötzlich der Moralist im dunkeln Gewande erscheint und eine Fastenpredigt hält, so vermag sich der Leser, dessen Phantasie noch von den glühendsten Schilderungen erfüllt ist, schwerlich in den plötzlichen Umschlag der Stimmung hineinzusetzen und die moralische Entrüstung für baare Münze zu nehmen. Auch Alexander Dumas des jüngeren Roman »die Dame mit den weissen Camilien«, welcher im Jahre 1848 erschien, wurzelt noch in der Gesellschaft des Bürgerthums. Die Courtisane, welche uns Dumas in diesem Sittenbilde schildert, ist eine Enkelin Manon Lescauts. In ihrem Herzen ist noch eine Stelle frei, in welcher die heilige Flamme der Liebe lodert. Neben frevelhaftem Leichtsinn und bodenloser Genussucht sprüht hie und da noch ein Funke wahrer Empfindung auf, und am Ende trägt sogar eine Tugend, der Opfermuth, den Sieg davon. Der moralische Schmutz wird durch diesen Opfermuth von dem Haupte der Heldin abgewaschen, und sie stirbt, von der Gloriele des Heldenthums umgeben. Weder Alexander Dumas noch Feuillet und alle ihre Nachahmer haben den Muth gehabt, das Laster in seiner ganzen Nacktheit zu schildern und Worte heiligen Zornes gegen die sich immer tiefer in das Herz der Gesellschaft einfressende Sittenverderbniss zu schleudern. Sobald sie als ernste Moralisten aufgetreten wären, würden sie den grössten Theil ihres Publikums verloren haben. Die Courtisanen des zweiten Kaiserreichs blickten nun mit Vergnügen in den Spiegel, welcher ihnen von den Romanciers vorgehalten wurde, hinein. Strahlten ihnen doch ihre Gesichter mit derselben Schminke zurück, welche es ihnen leicht machte, Tugend und Ehrbarkeit zu heucheln.

Auch die Künstler hatten nicht den Muth, die ungeschminkte Wahrheit zu sagen. Die Ehrlichsten unter ihnen opferten dieselbe einem falschen Idealismus, dem an und für sich wohl begreiflichen, aber nicht immer berechtigten Streben, in harmonischer Composition, in blühender Farbe und in verführerischer Formengestaltung dem angeborenen Schönheitsgefühl einen sinnlichen Ausdruck zu geben. Die Anderen fungirten, nachdem sie die Erfolge der neuen Literatur gesehen, als Schleppenträger derselben. Jene bewahrten noch die Achtung vor der Poesie und suchten ihre Schöpfungen mit einem Hauche derselben zu umgeben, diese wendeten sich in dem Maasse von der Poesie ab, als ihre Vorbilder, die



Romanciers, zu kühlen Anatomen wurden, welche das menschliche Herz mit rücksichtsloser Hand secirten und in dem trockenen Tone des Pathologen von den Gebrechen der menschlichen Gesellschaft und den Krankheiten der Seele sprachen. Jeder dieser Docenten wies mit triumphirender Hand auf die faule Stelle an dem farbenprächtigen Pflrsich hin; aber keiner wagte sie herauszuschneiden. Auf die noch romantisch aufgeputzte Cameliendame folgte in absteigender Linie am Ende das empörende Charakterbild der armen Löwin, die Repräsentantin der cynischen Genussucht, welcher der letzte Schleier abgerissen ist, der diesen Abgrund von Schamlosigkeit noch verhüllen könnte.

Die Maler, welche den ersten Jahren dieser Epoche die Signatur ihres Geistes und mehr noch den Stempel ihrer Hand aufdrückten, gingen den Schriftstellern voran. Ein Jahr vor dem Erscheinen des Romans »die Dame mit den weissen Camilien« zogen Coutures »Römer der Verfallzeit« in den Salon von 1847 ein, und Gleyres »Venus Pandemos« hatte die bestrickenden Reize ihres schönen Körpers schon zwei Jahre früher enthüllt, als Alexander Dumas »Demimonde« über die Bühne ging. David, Gros, Ingres und Delaroche sind die Lehrmeister der ersten Epoche der französischen Malerei unseres Jahrhunderts: an der Spitze der zweiten stehen Cogniet, Gleyre und Couture, kleinere Geister als jene, aber in technischen Kunstgriffen ihnen bei weitem überlegen. Den Geist der modernen Künstlergeneration haben sie denn auch nicht gänzlich in Fesseln schlagen können, aber auf gewisse Richtungen haben sie maassgebend und bestimmend eingewirkt, und die glänzende Technik, das Colorit, das erstaunliche Wissen in der Zeichnung und die Kenntniss der Form verdankt die moderne Schule ihnen zumeist. Alle drei sind geistig verwandt: bei der höchsten Achtung vor der Natur und dem eifrigsten Studium derselben in allen ihren Erscheinungsformen huldigen sie einem Idealismus, der sie lehrt, das Zufällige in den Individuen zu einer allgemein gültigen Schönheit zu erheben. Exagérer la beauté, das Schöne noch schöner machen, war Coutures Wahlspruch, und dieselbe Devise zieht sich als leitender Gedanke durch Gleyres sämtliche Werke hindurch.

Thomas Couture, der jüngste von den dreien, dessen »Römer der Verfallzeit« aber an der Spitze dieser Epoche stehen und der deshalb zuerst ins Auge zu fassen ist, wurde am 21. Dezember 1815 in Senlis geboren.*) Obwohl er als Knabe ungemein schwerfällig war und in der

*) Jules Clarétie, *Peintres et Sculpteurs contemporains*, Paris 1873, p. 163 s. — Thomas Couture, *Méthodes et Entretiens d'atelier*. — Leroi, Thomas Couture aus *L'Art*, Jahrgang 1880. — C. Biller in der *Zeitschrift für bildende Kunst* XVI. S. 101 ff.



Schule nichts von dem begriff, was seine Lehrer ihm vortrugen, regte sich doch schon frühzeitig der Nachahmungstrieb in ihm, welchen er zunächst dadurch befriedigte, dass er die Buchstaben nachmalte, ohne sie lesen zu können. Sein Vater, ein Schuhmacher, der einsah, dass er für gelehrte Studien nicht passte, verwendete ihn zum Schwärzen des Leders, und bei dieser Thätigkeit begann er zuerst auszuschneiden und dann mit Bleistift zu zeichnen, was er sah. Endlich erhielt er von seinem Vater die Genehmigung zum Besuche der Pariser Akademie. Aber auch hier wollte ihm der akademische Zwang nicht zusagen, und er studirte auf eigene Hand nach der Natur. Auch im Atelier von Gros, der sein erster Lehrer war, folgte er mehr der Natur als seinem Meister, der ihn schliesslich seine eigenen Wege gehen und es auch nicht an Lob und Bewunderung fehlen liess. Couture selbst hat erzählt, dass ihm Gros eines Tages sagte: »Mein junger Freund, Sie zeichnen wie ein alter Akademiker!« und ein anderes Mal: »Sie werden der Tizian Frankreichs werden!« Das war in der That Coutures Ehrgeiz. Obwohl er niemals den römischen Preis erringen konnte und auch später niemals Italien besuchte, studirte er dennoch die italienischen Meister, insbesondere die Venetianer Tizian und Paul Veronese, dann aber auch ganz besonders die Naturalisten Caravaggio, Guercino und Spagnoletto mit grossem Eifer. Aus ihnen abstrahirte er die naturalistische Grundlage seiner Auffassung, übernahm aber zugleich von ihnen den idealen Schwung, den aufs Grosse gerichteten Zug, welcher den modernen Naturalisten völlig abgeht. Von Gros ging Couture zu Delaroche, von dem er jedoch kaum mehr gelernt haben wird, als einige coloristische Prozeduren. Geistig war er seinem zweiten Lehrer bei weitem überlegen. Delaroche war im Vergleich zu dem witzigen und sarkastischen Couture, der gern moralisch-didaktische Grundsätze, oft mit boshafter Tendenz und in höhnischer Absicht, veranschaulichte, ein nüchterner Pedant. Als Lehrer der jüngeren Generation hätte Couture, in dem das Zeug zu einem zweiten Delaroche steckte, an seine Stelle treten können, und es hatte auch eine Zeit lang den Anschein, als würde sich Couture bis an sein Ende in der zu Anfang der fünfziger Jahre errungenen, dominirenden Stellung behaupten. Aber sein eigenwilliges Temperament und sein diogenischer Charakter traten hindernd dazwischen.

Im Jahre 1840 debütierte er im Salon mit einem »jungen Venetianer nach einer Orgie«, welches Bild die erste Frucht seiner Studien nach den classischen Meistern Italiens war. Es folgte 1841 ein »verlorner Sohn«, 1842 ein »Troubadour« und zwei Portraits, und 1844 »Jucunde« und die »Liebe zum Golde« (im Museum von Toulouse). Das letztere bewegt



sich bereits in der Richtung seiner späteren Schöpfungen. An einem mit kostbarem Teppich bedeckten Tische sitzt ein Geizhals, dessen krallige Hand Goldstücke und Geschmeide zusammenkratzt. Sein finsternes Antlitz, auf welchem Habsucht und Begier in hartem Kampfe liegen, richtet sich auf eine bunte Gesellschaft, welche sich an seinen Tisch drängt. Zwei schöne Weiber bieten ihm ihre üppigen Reize, ein Mann, der sie herbeigeführt zu haben scheint, streckt gleichfalls seine Hand aus, ein anderer reicht ihm seine Feder dar und ein Ritter sein Schwert. Ruhm, Schönheit und alle sinnlichen Genüsse kann er gegen seine Schätze eintauschen. Auf der ganzen Gruppe ruht die schwüle Atmosphäre heisser Sinnlichkeit und niedriger Leidenschaft. Nur einer ist ruhig, der höhnisch lächelnde Mephisto hinter dem Geizigen, dem die ganze Gesellschaft als Opfer anheimfallen muss, je eher sie ihre Lust befriedigt hat. Aus der gleichen Stimmung des Pessimisten heraus, der ein Hohn-gelächter über die Sittenverderbniss seiner Zeit anschlägt und mit unverhohlener Schadenfreude ihrem Untergange entgegensieht, ist Coutures Meisterwerk »Die Römer der Verfallzeit« geschaffen worden. Wie in jenem vorbereitenden Bilde wollte er auch in dieser figurenreichen Composition seiner Zeit einen Spiegel vorhalten, aus welchem sich ihr greisenhaftes Antlitz als abschreckende Grimasse widerspiegeln sollte. Um den Kern seiner Absicht anzudeuten, citirte er im Katalog eine Stelle aus der sechsten Satire des Juvenal:

saevior armis

Luxuria incubuit victumque ulciscitur orbem.

Gleichwohl verstand man ihn nicht und betrachtete das Werk nur als ein antikes Sittenbild, welches mit den Ansprüchen eines Historien-gemäldes auftrat. Instinctiv mochte man aber doch seine Bedeutung fühlen, denn es entspann sich bald ein heftiger Streit. Publikum und Kritik spalteten sich in zwei Parteien für und wider. Während die einen in ihrem Enthusiasmus erklärten, der Louvre würde nichts verlieren, wenn das Bild, welches vor Paul Veroneses »Hochzeit von Cana« hing,^{*)} an des letzteren Stelle träte und für immer dort bliebe, konnten die anderen nicht Worte genug finden, um alle Schwächen des Bildes aufzuzählen. Couture, ein Mann von unermesslichem Ehrgeiz, hatte es verstanden, mit Hülfe seiner Freunde dem Erfolge vorzuarbeiten und die Erwartungen auf das höchste zu spannen. Von diesen »Romains de

^{*)} Die jährlichen Kunstausstellungen fanden noch bis 1856, wo der Industriepalast in den Champs-Élysées für den »Salon« hergegeben wurde, in den Gemäldesälen des Louvre statt, wo die alten Bilder für die Dauer der Ausstellung verhängt wurden.



la *décadence*« sollte nicht nur eine neue Epoche der französischen Malerei, sondern dieselbe überhaupt erst beginnen. Poussin, Lesueur und Lebrun wurden entthront, und an David wurde gar nicht mehr gedacht. Schon zwei Jahre vor der Ausstellung des Gemäldes im Salon von 1847 war es der Hauptgegenstand aller Ateliergespräche gewesen, und als es endlich erschien, erfüllte es nicht die allzu hoch gespannten Erwartungen. Paul Veronese sollte der Meister gewesen sein, welchen Couture hatte in den Schatten stellen wollen. Und in der That erinnerte die stolze Architektur der Halle, in welcher sich die wüste Orgie abspielt, an die phantastischen Schöpfungen des venetianischen Meisters. Aber wo war seine Lebensfülle und Lebensfreude, seine Frische und seine Naivetät, vor allem sein leuchtendes, sattes Colorit und sein blühendes Fleisch? Graue Halbschatten legten sich überall wie erkältend und verschleiernd zwischen und über die Localfarben: auf dem üppigen Gelage ruhte eine grämliche Aschermittwochsstimmung, die freilich die Freunde des Künstlers zu dessen Gunsten zu erklären wussten. Couture hätte damit den heranahenden Morgen andeuten wollen, der sein graues Dämmerlicht auf die erschlafften und übersättigten Wüstlinge, auf die abgestumpften und ermüdeten Weiber ergösse. Aber da die folgenden Schöpfungen Coutures noch grauer und freudloser in der Farbe waren, stellte es sich bald heraus, dass diese Art, die Farben zu brechen, eine fehlerhafte Manier des Künstlers war, die nur bei den »Römern der Verfallzeit« ihre Berechtigung hatte. Die Angriffe der Kritik richteten sich nicht nur gegen die Farbe, sondern auch gegen die geringe Mannigfaltigkeit einerseits und die Trivialität andererseits in dem Gesichtsausdruck der Figuren. Blasirt und gelangweilt sieht die ganze Gesellschaft aus, und selbst der Uebermuth des einen der Bacchanten, welcher auf den Sockel einer der Statuen alter Römer gestiegen ist, die auf das entartete Geschlecht herabblicken und dem Marmorbilde seine Schaale reicht, ist erkünstelt und greisenhaft. »Das ist keine Orgie, das ist ein Lazareth,« rief Gustav Planche.*) Aber es lag gerade in den Absichten des Künstlers, nach den zornigen Schilderungen des römischen Satirikers das wüste Treiben einer gealterten und völlig entnervten Gesellschaft mit allen Mitteln seiner Kunst wiederzugeben. Schlaff hängen die Glieder von den verlebten Körpern herab, wie convulsivisch sind noch die ermatteten Lippen geöffnet, um das süsse Gift der Wollust weiter zu schlürfen, und stier und erloschen starren die Augen ins Leere. Aber noch ruht ein Abglanz antiker Schönheit auf den Leibern dieser Männer und Frauen, welche, dem wollüstigen Genuße

*) Gustave Planche, *Etudes sur l'école française*. Paris 1855, II. p. 239 ss.



hingegen, auf den mit prächtigen Decken behangenen Ruhebetten lagern und dem Bacchus und der Venus huldigen. Der Moralist glaubte, seine Schuldigkeit gethan zu haben, wenn er an das rechte Ende der Composition zwei Stoiker placirte, welche mit Trauer und Abscheu auf die Scene blicken. Der Maler fand seine Freude daran, in den schönsten und üppigsten Formen weiblicher Schönheit zu schwelgen. An diesem Zwiespalt zwischen der Idee und der Erscheinungsform sind auch nach Couture die besten moralischen Absichten der Künstler bis auf den heutigen Tag gescheitert. Alle jene Bilder, auf welchen sie mit sittlicher Entrüstung und in der Absicht, zu warnen und abzumahnern, die Sittenverderbniss anderer Zeiten schildern wollten, predigen eindringlich die Lehre, dass sich mit dem Laster nicht ungestraft spielen lässt. Indem sich die Künstler allzu eifrig mit dem Mittel zum Zweck, mit dem Studium des nackten Körpers beschäftigten, ward ihnen das Mittel allmählich der Zweck selbst, und auch sie schminkten und puderten das Laster, wie es die Theater- und Romanschriftsteller thaten. So kam es, dass durch die allzu gleissende Darstellung der Sünde das Gegentheil von dem erreicht wurde, was beabsichtigt worden war, und dass sich manch' einer auf die andere Seite schlug, als wo die Kinder Gottes standen.

Trotz der Anfechtungen der Kritik machte Couture seinen Weg. Sein Bild wurde für den Luxembourg angekauft, und sein Ansehen wuchs in Künstlerkreisen dergestalt, dass die Räume seines Ateliers bald nicht mehr die Schüler aufnehmen konnten, welche aus allen Ländern zu ihm strömten, um die neue Methode kennen zu lernen. Im Kleinen wiederholte sich hier, was David in den Tagen seines Glanzes erlebte. Selbst von Amerika kamen die Schüler herüber; besonders stark war aber der Zuzug aus Deutschland. Einer der berühmtesten Coutureschüler aus Deutschland war Anselm Feuerbach. Derselbe spricht sich in seinen Aufzeichnungen *) mit Enthusiasmus über Coutures Lehrmethode aus. »Angeregt durch das bedeutendste, Epoche machende Bild der französischen Schule, Coutures ‚Romains de la décadence‘,« schreibt er, »trat ich sofort in sein Atelier und malte unter seiner Leitung lebensgrosse Acte. Nicht genug danken kann ich dem Meister, welcher mich von der deutschen Spitzpinselei zu breiter pastoser Behandlung, von der akademischen Schablonencomposition zu grosser Anschauung und Auffassung führte... Coutures Bemerkungen und seine Leitung sind unübertrefflich. Er nimmt Interesse an mir und behandelt meine Mängel mit medicinischer Ge-

*) Ein Vermächtniss von Anselm Feuerbach, Wien 1882. S. 39, 44.



nauigkeit. Alles bis auf das Kleinste gibt er an, jede Mischung... Kurz, ich segne die Stunde, in der ich sein Atelier betrat.« Wenn Feuerbach bei ihm die Grösse der Auffassung gelernt hat, so hat er von Couture aber auch jene verhängnissvolle Neigung für das gedämpfte Colorit und die grauen Mitteltöne eingesogen, welche gerade die Wirkung seiner vollendetsten Schöpfungen beeinträchtigt und sich schliesslich bei ihm bis zum Krankhaften steigerte. Im Gegensatze zu Feuerbach lauten andere Urtheile über Couture als Lehrer nicht gerade günstig. Aus der grossen Menge seiner Schüler haben sich nur diejenigen einen Namen erworben, welche ihre Studien bei anderen Meistern fortsetzten. Er konnte keinen bis zu Ende führen, weil er sich über sein System selbst nicht im Klaren war und es daher seinen Schülern nicht mit jener überzeugenden Kraft vortrug, welche David und Delaroche besaßen. »Trotz seiner vielbewunderten Technik«, sagt Clara Biller, »ist Couture kein sonderlicher Lehrer gewesen. Von den vielen zum Theil sehr begabten jungen Leuten, die sein Atelier besuchten, reichen kaum ein paar über die Mittelmässigkeit hinaus. Es lag das weniger an den Grundsätzen, die er ihnen docirte, als an der ungleichen Art, mit der es geschah. Er experimentirte mehr als er unterrichtete. Dass er selbst eine strenge Zeichenschule durchgemacht, hatte er vergessen oder vielmehr, die Erinnerung an die akademische Zeit war ihm so zuwider, dass er sie ganz über Bord warf. Wer die Antike, Anatomie und Perspektive gründlich studirt, d. h. alles, was zur Grammatik des Malers gehört, inne hatte, der konnte getrost zu ihm gehen und seine geistreichen Lehren über die Dominante in Licht und Schatten, die Verwandtschaft der Farben untereinander und über moderne Composition mit Nutzen hören. Selbst der Vortrag wurde Couture manchmal unbequem; am liebsten hielt er ihn mit dem Pinsel, d. h. er malte und sparte die Worte.« Ein anderer seiner deutschen Schüler, der Berliner Historienmaler August v. Heyden, welcher Coutures Verdienste etwas höher schätzt, schreibt darüber: »Für die Composition hatte er strenge Grundsätze. Er litt bei keinem Schüler, dass die Actstudie in zufälliger, nicht vorher überlegter Stellung zur Grösse der Leinwand sich befände. Wer seine Studie nicht gut auf die Leinwand zu stellen wüsste, der würde auch nie ein Bild ordentlich einzutheilen und zu componiren lernen. Er verlangte bei den Actstudien der Schüler »exagérer la beauté« neben der grössten Bescheidenheit gegenüber der Natur. Er war daher gerade so weit von Ingres wie von Courbet entfernt, gegen welche er die Pfeile seines Spottes richtete und Caricaturen zeichnete. Wildes Darauflosarbeiten konnte er nicht leiden. An einem nackten Körper müsste man nicht nur die Knochen, sondern



auch das Fleisch, die Epidermis und die Bewegung des Blutes ahnen. Bei jeder Studie ebenso wie bei jedem Bilde forderte er eine Dominante, welche aber eine dreifache sein musste, die der Farbe, der Bewegung und des Gedankens. Diese drei dachte er sich als drei sich kreuzende Keile. Wo diese zusammentrafen, läge der Schwerpunkt des Bildes. Er liebte es, diese seine Theorie durch kleine Zeichnungen zu erläutern. Die Leuchtkraft der Farbe war ihm unendlich viel werth, und deshalb hatte er sich ein ganzes System von Dingen gebildet, die man thun oder lassen musste, um die Farbe leuchtend zu erhalten. Ich sah ihn einmal vor einem sehr schlecht gezeichneten Acte eines Amerikaners, der aber in Bezug auf Leuchtkraft des gemalten Fleisches das Höchste leistete, fast zusammenbrechen. Man sah dem kleinen dicken Manne furchtbare innere Kämpfe an. Dann nahm er den Hut und ging mit den Worten fort: »Ich kann Euch nichts mehr lehren!«, um sich vier Wochen lang im Atelier nicht sehen zu lassen. Zum Glück richtete ihn bei seinem ersten Besuche ein recht schlechter Act des Amerikaners wieder auf.«*) Bei einer Lehrmethode, die auf so spitzfindigen Kleinigkeiten und auf rein coloristischen Prozeduren fusst, ist es nicht zu verwundern, dass so entgegengesetzte Künstlerindividualitäten, wie der ernste Puvis de Chavannes und der Führer der Impressionisten, Eduard Manet, aus Coutures Schule hervorgegangen sind.***) Ausser diesen beiden sind in Frankreich nur noch der Schlachtenmaler *Armand-Dumaresq* (geb. 1826) und der geistreiche Stillebenmaler *Monginot* zu nennen, welcher letztere sich die Weise seines Meisters so treu angeeignet hatte, dass Couture ihn im Scherze »le célèbre Monsieur Monginot, qui a inventé la peinture Couture« nannte. Von deutschen Schülern Coutures sind ausser Feuerbach und A. v. Heyden Henneberg, Gentz, Plockhorst, Gustav Spangenberg und Max Michael zu erwähnen.

Couture hat den Erfolg, welchen er mit den »Römern der Verfallzeit« davongetragen, niemals wieder erreicht, geschweige denn übertroffen. Die »Werbung der Freiwilligen von 1792«, welche ihm die republikanische Regierung von 1848 auftrug, wurde ebensowenig vollendet, wie die »Taufe des kaiserlichen Prinzen«, welche Napoleon III. für achtzigtausend Francs bei ihm bestellt hatte. Nach der Skizze sollte das Bild nur den Kaiser und die Kaiserin, den Täufling und den Cardinal Patrici enthalten, wäh-

*) Nach Mittheilungen des Künstlers an den Verfasser.

**) Von den Impressionisten wollte Couture natürlich noch weniger wissen, als von Courbet. Gegen jene richtete er ein satirisches Bild, welches einen Maler darstellte, der, auf einer umgestürzten Antike sitzend, mit der Geberde grosser Wichtigkeit einen Schweinskopf portrairt, welcher neben einem Talglichte und etwas Gemüse steht.



rend sich oben der Himmel öffnet und Napoleon I. an der Hand Frankreichs herabsteigt. Auch erhielt er den Auftrag zur Ausmalung eines Plafonds im Louvre. »Als das Bild der Taufe zur Hälfte fertig war, kam die Kaiserin, es zu besichtigen. Sie erhob zwar keine ästhetischen, aber desto mehr weibliche Bedenken über die Vernachlässigung gewisser Punkte, die des jüngsten Napoleon Toilette betrafen. Ein Korb voll Spitzen und Schleifen wurde dem entsetzten Maler ins Atelier gesandt, damit er bei Gefahr der kaiserlichen Ungnade seine Phantasie nach diesen Schätzen regle. Couture weigerte sich, an allerhöchster Stelle gab man nicht nach. Da warf der in seinem künstlerischen Bewusstsein beleidigte Maler die Palette hin und erklärte, das Bild nicht mehr anrühren zu wollen. Das hat er auch gehalten.«*) Man zog nun auch den Auftrag zu dem Plafond zurück, und seit dieser Zeit datirte sich Coutures glühender Hass gegen die Napoleoniden, der erst seine Befriedigung fand, als die Deutschen den Thron des Dezembermannes zertrümmerten. Durch seine von jenseits des Rheins gekommenen Schüler hatte er Deutschland kennen und achten gelernt, und nach 1870 standen die Deutschen um so höher in seiner Werthschätzung, als ein deutscher Arzt während des Krieges seine erkrankte Tochter durch sorgfältige Pflege vom Tode errettet hatte.

Für lange Zeit zum letzten Male erschien er auf der Weltausstellung von 1855 mit einem »Edelknaben«, der einen Falken auf der Hand trägt. Das Bild, an welchem nur die glänzende Malerei des Sammetrocks zu bewundern ist, kam in die Sammlung Ravené nach Berlin. Wegen seines Bruchs mit dem kaiserlichen Hofe fand er auch keine Gelegenheit, seine Kunst an monumentalen Malereien zu erproben. Seine einzige Arbeit dieser Art, die Fresken in der Marienkapelle von St. Eustache in Paris, bewiesen auch, dass seine mehr äusserliche, an innerlicher und wahrer Empfindung arme Auffassung nicht für die Malerei grossen Stils ausreichte. In der Mitte sieht man die Himmelfahrt der Jungfrau, an der einen Seite die Madonna als Trösterin der Bekümmerten, auf der anderen Maria als Retterin der Seeleute, schöne elegante Figuren zu wohlgefälligen Gruppen vereinigt und durch eine kräftige Färbung auch lebensvoll gestaltet, aber ohne den idealen Schwung, welcher die göttlichen Personen über die Sphäre des Irdischen erhebt. Wie wenig tief und ernst er diese Aufgabe erfasst hatte, beweist eine Geschichte, welche Couture als ein wirkliches Erlebniss oder doch als eine Vision erzählte. »Zur Zeit, als er die Kapelle in St. Eustache aus-

*) C. Biller a. a. O.



malte, habe er täglich einen höchst sonderbaren Besuch erhalten. Das alte verrostete Schloss der Thür, die von der Kapelle nach dem Chorgange führte, sei behutsam aufgeschlossen worden, eine Person im Costüm des Arlequins aus der italienischen Komödie sei mit allerlei Lazzis eingetreten, habe ihn mit Geberden begrüßt, als freue sie sich, einen alten Bekannten wiederzusehen, sich dann neben ihn gesetzt und ihn beim Malen beobachtet. Bei jedem Versuche, sie anzureden oder gar anzufassen, sei die Gestalt verschwunden, um bald hinter einer Säule oder einem Bilde wieder zum Vorschein zu kommen. Die Vision sei so lebhaft gewesen, dass sie für ihn durchaus den Schein der Wirklichkeit gehabt. Er habe nun allerlei Mittel, wie Aderlässe u. dgl., gegen seine allzu rege Phantasie angewandt, aber umsonst. Endlich habe er beschlossen, um ihn los zu werden, den seltsamen Besuch auf die Leinwand zu bannen. Ehe er aber das Bild begonnen, habe er sich, wie das so seine Art, über den Gegenstand desselben genau unterrichten wollen und sei da zu seinem höchsten Erstaunen in einer Schrift, die er bei einem Antiquar gefunden, auf die Biographie von »Dominique, Arlequin der italienischen Komödie unter Ludwig XIV.« gestossen, der, hochbeliebt am Hofe, geschätzt von seinen Zeitgenossen, zu Paris gestorben sei und testamentarisch sein beträchtliches Vermögen der Kirche von St. Eustache vermacht habe, mit der Bedingung, ihn in der »Marienkapelle daselbst beizusetzen!« Der irdische Bewohner der Marienkapelle besucht also den Maler, der seine Ruhestätte mit Fresken schmückt! Horace Vernet hätte sich dieser Harlekinade nicht zu schämen brauchen.

Couture zeigte seine Erkenntlichkeit für den seltenen Besuch dadurch, dass er mehrere Genrebilder schuf, auf welchen der Harlekin und seine Vettern die Hauptrolle spielten. Der Humor, den er auf diesen Bildern entfaltete, unter denen das »Duell des Pierrot« durch die erstaunliche Meisterschaft und Feinheit der Zeichnung besonders hervorragt, war nicht ganz rein und unbefangen, da er in diesen Schöpfungen seiner Gewohnheit nach zugleich eine Verspottung der modernen Zustände beabsichtigte. Ganz unverhohlen bekundete er diese Absicht in der »modernen Courtisane«, mit welchem Bilde er nunmehr der durch das napoleonische Regime beförderten und systematisch gross gezogenen Sittenlosigkeit ein drohendes Mene-Tekel zurief, nur dass dieses Mene-Tekel nicht in Flammenzügen geschrieben, sondern wieder in eine verführerisch-sinnliche Form gekleidet war. Auf ihrem Siegeswagen zieht das schöne, nur mit dünnen Schleiern bekleidete Weib in übermüthigem Triumphe durch einen Wald. An Stelle der Pferde lenkt sie vier Männer in reicher Renaissance-tracht, welche Kunst und Wissenschaft, Beamtenthum und Börse



repräsentiren. Auf dem Bedientensitze macht sich eine alte Kupplerin breit. Graf Nieuwerkerke, der Generaldirektor der kaiserlichen Kunstsammlungen, von dem alle Staatsaufträge ausgingen, konnte nicht darüber im Zweifel sein, gegen wen dieser Hieb gerichtet war.

Schon in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre hatte sich Couture vom öffentlichen Leben zurückgezogen und sein Schüleratelier geschlossen. Für die wenigen Bilder, die er schuf, fand er raschen Absatz bei amerikanischen Kunstfreunden. 1872 erschien er noch einmal im Salon mit einem »Damokles«. Er meinte nicht den Freund des Tyrannen von Syrakus, welcher unter dem hängenden Schwert ein üppiges Mahl verzehrt, sondern er hatte den bekannten Namen nur einem Griechen gegeben, welcher den an die weisse Marmorwand des Hintergrundes geschriebenen Satz illustriren sollte: *Potior mihi periculosa libertas quam secunda et aurea servitus*, d. h. ein gefährliches Leben in der Freiheit ist mir lieber als eine sichere und goldene Slavery. Ein Mann mit schmerzzerfülltem, edlem Angesicht sitzt, das Haupt nachdenklich auf die Hand gestützt, auf einem mit Sammetkissen belegten Ruhebett. Vor ihm liegen auf dem Boden die schönsten Früchte, und aus einer umgestürzten Vase rollt Gold heraus; aber die Hände des Mannes, dessen Glieder in ein schwarzbraunes Gewand gehüllt sind, tragen Fesseln. Die meisterhafte Zeichnung, die statuarische Pose der Figur fanden Anerkennung; desto lebhafter wurde aber die stumpfe, graue Farbe getadelt, und Couture, der ohnehin ein heftiger Gegner der Kritiker war, hatte nun auch Ursache, die Kritiker der Republik ebenso zu hassen wie die des Kaiserreichs. »Wenn ihr durchaus gezwungen seid«, sagte er ihnen einmal in seinen Ateliergesprächen, »über Dinge zu schreiben, von denen ihr nichts versteht, so schreibt doch über die Maikäfer; das sind schädliche Insekten, mit denen ihr euch gut verständigen werdet. Nur stört diejenigen nicht, die, wie wir, ernsthaft arbeiten.« Während der letzten Jahre lebte Couture, ein Sonderling und in seiner äusseren Erscheinung ein Diogenes, der nicht in das elegante, gesellige Leben der Hauptstadt hineinpasste, in stiller Zurückgezogenheit auf seinem Schlosse in Villiers-le-Bel, wo er am 30. März 1879 starb. Wenn sich auch seine direkten Schüler mit wenigen Ausnahmen keine hervorragenden und einflussreichen Stellungen in der modernen französischen Kunst errungen haben, so hat sein Meisterwerk »Die Römer der Verfallzeit« einen desto grösseren Einfluss auf die ganze Richtung der französischen Malerei geübt. Es ist zugleich ein Markstein in der Kunstentwicklung und ein Merkzeichen in der Culturgeschichte.

Einer seiner direkten Schüler hat gleichwohl mit Erfolg nach dem Kranze gegriffen, der seinem Meister unerreicht blieb. Pierre *Puvis de*



Chavannes, geboren am 14. Dezember 1824 in Lyon*), ist, auf der von Couture geschaffenen coloristischen Basis weiter bauend und auf Grund des Studiums der grossen italienischen Monumentalmaler, zu jener Grösse und Hoheit des Stils gelangt, zu welcher sich Couture nicht emporzuschwingen vermochte. Anfangs war er im Atelier von Henri Scheffer, dem Bruder Arys, gewesen, hatte dann eine Reise nach Italien gemacht und war endlich zu Couture gegangen, in dessen graue Tonstimmung er sich trotz seines kurzen Aufenthaltes bei ihm tiefer hineinarbeitete, als ihm dienlich war, die er aber für unzertrennlich von der Würde und Ruhe des monumentalen und decorativen Stils hält. Dann studierte er gründlich die italienischen Wandmalereien der Renaissance, insbesondere diejenigen Primaticcios in Fontainebleau, mit dem man ihn auch häufig verglichen hat. Sein Debut im Salon von 1859 mit einem dekorativen Gemälde, der »Rückkehr von der Jagd«, blieb unbeachtet. Einen vollen Erfolg erzielte er aber schon zwei Jahre später mit zwei dekorativen Pendants, dem »Kriege« und der »Eintracht« (für das Museum in Amiens). Auf diesen Bildern entwickelte er bereits die Grundzüge des Programms, an welchem er bis auf den heutigen Tag festgehalten hat. Wie Couture vom antiken Leben ausgehend, fasste er dasselbe, im Gegensatz zu seinem Meister, von der Lichtseite auf. Er hielt sich nicht an die Zeiten des Verfalls, sondern an die der Kraft, der Sittenreinheit und -einfalt, indem er seinen Gemälden bald einen idyllischen, bald einen heroischen Charakter gab. Obwohl er vor der Natur die höchste Achtung hatte, schied er dennoch seine Figuren von der realen, nüchternen Wirklichkeit durch den getragenen Ernst der Stimmung, durch einen gesteigerten, über das Gewöhnliche erhobenen Gefühlsausdruck und durch eine Läuterung der Körperformen, welche das Individuum in eine ideale Sphäre rückt. So erreichte er, freilich unter Aufopferung aller Reize, welche die Farbe bietet, und oft auf Kosten correcter Zeichnung, jene Stufe künstlerischer Ausdrucksmittel, die man Stil nennt. Er ist das profane Seitenstück zu Flandrin. Die Begeisterung für ein Prinzip musste ihm die begeisterte Schaffenskraft ersetzen. Seine Compositionen sind meist dürftig und lückenhaft. Die Figuren, mühsam aneinander gereiht wie die Steine eines Mosaiks, sind nur äusserlich mit einander verbunden. Erst die einheitliche stilistische Behandlung und der graue Gesamtton schliesst sie zusammen. Aber allen diesen decorativen Arbeiten des Künstlers ist das Siegel der Hoheit und des Adels aufgeprägt. Indem Puvis de Chavannes einzig und allein danach strebte, hat er alles übrige aus dem Auge ver-

*) Gazette des Beaux-Arts 1881 (XXIII. p. 416 ss.)



loren; aber man muss anerkennen, dass er sein Ziel erreicht hat. Seine Malereien sehen, auch wenn er die heitersten und sonnigsten Idyllen schildert, immer etwas trübselig und greisenhaft aus; aber man fühlt doch, dass in ihnen ein Geist lebt, der sich über das Gewöhnliche erhebt und dem vulgären Geschmack der Menge aus dem Wege geht. Puvis de Chavannes hat manches Verfehlte und Geschmacklose geschaffen; er hat aber niemals, wie sein Meister Couture, die Speculation auf den Sinnenreiz in den Dienst der Kunst gestellt. Er hat im Gegentheil häufig anmuthlose, eckige Gestalten in die Welt gesetzt, nur um so leichten Eroberungen zu widerstehen. Auf »Krieg« und »Eintracht« folgte 1863 »Arbeit und Ruhe«, 1864 der »Herbst«, 1865 »Ave Picardia nutrix!«, eine Darstellung des Landlebens in der Picardie, 1869 »Massilia«, eine Symbolisirung der alten griechischen Colonie, immer durch antike Figuren. Neben diesen umfangreichen Compositionen schuf er auch symbolische und allegorische Einzelwesen, wie die »Wachsamkeit«, die »Phantasie«, die »Hoffnung«, die ihm jedoch weniger glückten, weil seine Kraft und seine Eigenart eben darin lagen, eine Anzahl von Figuren mit dem landschaftlichen Hintergrunde und der coloristischen Stimmung zu dem Abbilde einer glücklichen Existenz zusammenzuschliessen, hinter welchem keine tiefen Gedanken zu suchen sind. Noch mehr als jene Personifikationen gewisser Geistesthätigkeiten und Affekte missglückten ihm zwei Allegorien, zu welchen ihn die Belagerung der Stadt Paris von 1870 bis 1871 begeistert hatte. Auf der einen sah man das bewaffnete Paris, einem zu den Lüften emporsteigenden Ballon nachblickend, auf der anderen die Stadtgöttin, eine Taube empfangend, welche ihr Botschaft von der Aussenwelt bringt. Im Jahre 1873 suchte er wieder sein gewohntes Fahrwasser mit einer Idylle, dem »Sommer«, auf, welche einen wahrhaft virgilischen Geist athmete. In einer sonnigen Landschaft bewegen sich Schnitter und Schnitterinnen. Während die einen den goldenen Segen des Feldes ernten, erquicken sich andere an einem Trunk Wein, den ihnen ein junges Mädchen spendet. Andere sitzen auf dem blumigen Rasen, im frohen Genusse der Natur, und im Hintergrunde erfrischen wieder andere ihre Glieder in einem von hohen, dichten Bäumen umgebenen Weiher.

Den höchsten Triumph auf diesem Gebiete, dessen Grenzen auch Ingres mit seiner geistigverwandten Darstellung des goldenen und des ehernen Zeitalters zu überschreiten versucht hatte, ohne dass es ihm gelingen wollte, der Schwierigkeiten der Composition Herr zu werden, trug Puvis de Chavannes im Salon von 1882 davon, wo er für sein Gemälde »Ludus pro patria«, das »Spiel für das Vaterland«, ebenfalls für



Amiens gemalt, die Ehrenmedaille erhielt. Wiederum war der bukolische Charakter mit dem heroischen auf das glücklichste vereinigt. Vor den Hütten der Landleute übt sich die Jugend der Picardie unter der Leitung der Aelteren im Lanzenwerfen, während die Frauen und Mädchen im Freien ihren Beschäftigungen obliegen oder dem ernstesten Spiele zuschauen. Wiederum zeigte die Composition klaffende Lücken: sie war mehr das Resultat einer kühlen Berechnung, als einer glücklichen Inspiration. Wiederum überwog die blonde, graue und kühle Tongebung, wiederum waren die Umrisse der Figuren nach der Art Coutures übermässig scharf accentuirt, weil Puvis de Chavannes ebenso wie sein Meister ohne dieses Hilfsmittel nicht aus der Fläche herausmodelliren kann. Aber es lebte in diesen Figuren auch jener edle, erhabene Geist, jene ruhige Würde der Auffassung, welche die untrüglichen Kennzeichen des grossen Stiles sind.

Auch die dritte Republik fasste den Plan, das Pantheon wieder zu einem Nationalheiligthum umzugestalten und mit Werken der Kunst auszuschnücken. Da aber unter dem Degen Mac Mahons das klerikale Regiment wieder die Oberhand gewonnen hatte, so gewann dasselbe auch seinen Einfluss auf die Gestaltung des Plans, nach welchem die Ausschmückung erfolgen sollte. Der Gedanke war von dem Marquis von Chennevières ausgegangen, welcher in den Jahren 1873 bis 1878 die einflussreiche Stelle eines Direktors der schönen Künste bekleidete. Die klerikale Reaction, welche nach Thiers' Sturze triumphirend ihr Haupt erhob, setzte es durch, dass der Plan des Marquis de Chennevières genehmigt wurde, nach welchem die plastische und malerische Decoration des Gebäudes einen ausschliesslich religiösen Charakter tragen sollte. Das Leben der hl. Genovefa sollte dabei in erster Linie berücksichtigt werden, dann aber auch das der anderen Nationalheiligen Frankreichs, des hl. Ludwig, Karls des Grossen, Chlodwigs und des hl. Dionys. Die Einführung der Jungfrau von Orleans in diesen vornehmen Reigen war schon eine Concession, welche man der neuen Republik machte, die der Befreierin Frankreichs nach den Ereignissen von 1870 und 1871 aller Orten Statuen errichtete. Auf der andern Seite mussten es sich die Ultramontanen gefallen lassen, dass die Gegner ihnen Darstellungen wie die »Madonna von Lourdes«, die schwarze »Maria von Chartres«, »Benedikt XIV. proclamirt die hl. Jungfrau als die Beschützerin Frankreichs«, aus dem Programm strichen, weil die öffentliche Meinung dadurch beschimpft werden würde. Seit dem Sturze des Marquis von Chennevières wurde alljährlich bei der Kammer der Antrag eingebracht, die fernere Ausschmückung des Pantheons mit religiösen Gemälden und Sculpturen zu inhibiren und die Künstler, welche bei der Arbeit sind, durch Geld oder andere Ar-



beiten zu entschädigen. Aber bis jetzt hat sich die erforderliche Majorität nicht gefunden, um den Antrag zum Beschluss zu erheben. Inzwischen arbeiteten die Künstler, im Vertrauen auf die einmal gefassten Beschlüsse der Kammer, ruhig weiter, und ganz im Stillen reiht sich Glied an Glied, um den von dem Marquis von Chennevières aufgestellten Plan zu verwirklichen. In dem Berichte, welchen die Budgetcommission im Jahre 1881 erstattete, konnte mit Recht darauf hingewiesen werden, dass es unter den obwaltenden Umständen der Ausschmückung des Pantheon ganz und gar an Einheit fehle, weil die Gemälde und Statuen Künstlern der verschiedensten Richtungen übertragen worden wären. Man hätte besser daran gethan, die Decoration einem Künstler anzuvertrauen, wie man es 1848 mit Chenavard beabsichtigt, dessen Cartons übrigens in den Besitz des Museums von Lyon übergegangen sind. »Die grosse Zahl der Aufträge,« so fährt der Bericht der Commission fort, »bringt es mit sich, dass St. Geneviève mehr mit schönen Gemälden und Sculpturen geschmückt als wirklich decorirt ist, und dass diese Kirche nicht mehr weit von dem Charakter einer offiziellen Kunstaussstellung entfernt ist.« Um diesen Charakter noch zu verstärken, tritt der Umstand hinzu, dass sich die Künstler, welchen die religiösen Gemälde übertragen worden waren, nicht zu einer einheitlichen Ausführung verstanden haben. Während die einen ihre Gemälde in der Ruhe und Bequemlichkeit ihres Ateliers auf Leinwand malten, die dann auf der Mauer befestigt wurde, führten andere, wie *J. P. Laurens*, *Maillot* und *Humbert* ihre Aufträge an Ort und Stelle, in Wachsfarben oder in anderer Weise, aber direkt auf der Mauer aus. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die letztere Art der Ausführung allein dem Charakter der monumentalen Malerei entspricht. Die Oelmalerei auf Leinwand, welche von den Künstlern nur aus Bequemlichkeitsgründen vorgezogen wird, verführt gar zu leicht zu coloristischen Ausschreitungen, die mit der Würde und dem Ernst des monumentalen Stiles im Widerspruch stehen. Schon dadurch also hat die Decoration des Pantheon ein buntscheckiges Aussehen erhalten. Im Jahre 1879 wurde auch der Cyclus von ausschliesslich religiösen Malereien durchbrochen. Ausser zwei Schilderungen weiblicher Heldenthaten wurde ein republikanisches Geschichtsbild, die »Bürger auf den Ruf des Vaterlandes in den Krieg ziehend«, in das Pantheon aufgenommen. *Humbert*, der Maler desselben, welcher auch die drei christlichen Tugenden darzustellen hatte, wurde zugleich genöthigt, an die Stelle der Liebe die »Civilisation« und den »Patriotismus« zwischen Glaube und Hoffnung zu setzen. *Ferdinand Humbert* (geb. 1842) ist ein Schüler von *Picot* und *Cabanel* und gehört jener eclectisch-akademischen Richtung an, welche ihr Haupt in *Cabanel*



verehrt und die in der Decoration des Pantheon bis jetzt wenigstens — Baudry und Bonnat haben noch nichts geliefert — das grosse Wort führt.

In der Ausschmückung des Pantheon spiegelt sich die parlamentarische Komödie wieder, welche sich seit dem Ende der Präsidentschaft Mac Mahons auf der öffentlichen Bühne Frankreichs abspielt. Je nachdem der Wind von der parlamentarischen Rechten oder Linken oder aus dem rechten oder linken Centrum weht, wird auch die Pantheonfrage behandelt, die seit ihrem ersten Auftreten im Jahre 1791 alle Regierungen Frankreichs aufs lebhafteste beschäftigt hat. *) Einer der jüngeren Maler, Paul Joseph *Blanc* (geb. 1846), ein Schüler von Cabanel und Bin, hat geglaubt, dass ihm nicht versagt werden könne, was Gros gestattet war, und er hat demzufolge in dem für den Fries bestimmten Triumphzuge des Chlodwig, welcher 1880 vollendet und im Salon von 1881 ausgestellt wurde, die Portraits der damaligen Machthaber, Gambettas und seiner Parteigänger, angebracht. Diese Figuren gehören zu einem grossen Fries, der sich, eine lange Prozession darstellend, über die Hauptdarstellungen hinwegzieht. Um die babylonische Sprachverwirrung vollständig zu machen, war bestimmt worden, dass jeder Maler denjenigen Theil des Frieses ausführen sollte, der den Raum über seinen Hauptbildern einnimmt. Paul Joseph Blanc, welcher sich bis dahin nur in mythologischen Bildern ohne grossen coloristischen Reiz versucht hatte, war die Aufgabe zugefallen, das Gelübde Chlodwigs in der Schlacht bei Zülpich und seine Taufe darzustellen. Nach Vollendung dieser Compositionen folgte im Fries jener Triumphzug des Chlodwig, in welchem zum Erstaunen der Salonbesucher Gambetta, Barthelemy St. Hilaire, die radikalen Deputirten Clemenceau, Lockroy und Paul Bert, der Komiker Coquelin vom Theater Français, letzterer sogar in Mönchstracht, fromm und feierlich einherzogen. Der Maler berief sich vergebens auf das Beispiel der grossen Maler der italienischen Renaissance, welche schon seit Giotto auf ihren Fresken aus der heiligen Geschichte den auftretenden Persönlichkeiten die Züge berühmter Zeitgenossen liehen. Abgesehen davon, dass damals der Zwiespalt zwischen Kirche und Leben entweder gar nicht oder doch nicht in dem Maasse vorhanden war, wie in dem modernen Frankreich, haben jene Maler die Bildnisse ihrer Zeitgenossen dem hohen Stile ihrer gesamten Composition angepasst. Sie haben geprüft, ob diese oder jene Figur mit der feierlichen erhabenen Grundstimmung harmonirte oder nicht, während Blanc die jeder Noblesse entbehrende Gestalt des kleinen Republi-

*) Vgl. darüber die erschöpfenden Aufsätze des Marquis von Chennevières in der Gazette des Beaux-Arts von 1880 (XXII.) an.



kaners, der seine leidenschaftliche, despotische Natur nur sehr mangelhaft unter der phrygischen Mütze verbirgt, in das mittelalterliche Gewand gesteckt, ohne eine Idealisierung auch nur zu versuchen, und dem Gefolge des Chlodwig angereiht hat. »Das Publikum hat sich, so schrieb J. Buisson in der Gazette des Beaux-Arts, sehr über die Einführung von politischen Persönlichkeiten gewundert, deren Tradition es ist, die Geschichte Frankreichs bis 1789 zu unterdrücken, und die nicht gewohnt sind, zu Gott zu beten. Vielleicht hat der Maler die boshafte Ansicht gehabt, dass es das einzige Mittel wäre, seine Freunde in die Kirche hineinzubringen, ohne ihre Wiederwahl zu gefährden. Was die Personen betrifft, so befinden sich unter ihnen Männer von Geist, welche sich vielleicht gesagt haben werden, da sie nicht ganz sicher waren, ihre Thaten in Erz eingegraben zu haben: »Wenigstens wird der Stein bleiben.« Indem sie auf die Gefahr hin, in Belleville (dem Hauptquartier der Commune) Missvergnügen zu erregen, einen Wechsel auf die Zukunft zogen, haben sie in die Apotheose gewilligt. Sie haben wohl daran gethan, denn schon nach wenigen Monaten hatten sie ihre politische Rolle, vorderhand wenigstens, ausgespielt. Den Helden von Belleville und Montmartre waren sie nicht mehr radikal genug, und die konservativen Republikaner liessen jene gewähren, um sich die lästigen Friedensstörer und Bramarbasse vom Halse zu schaffen.

Puvis de Chavannes war derjenige unter den Pantheonmalern, welcher seine Aufgabe zuerst vollendete. In zwei durch Pilaster geschiedenen Abtheilungen schilderte er zwei Episoden aus der Kindheit der heiligen Genovefa: in der einen sieht man die Heilige betend vor einem selbst aufgehäuften Altare knien, während im Hintergrunde der in ihren Linien an die Umgebung von Paris erinnernden Landschaft ruhig ihre Schafe weiden. In der andern Abtheilung sagen die Bischöfe St. Germain und St. Lupus der Heiligen ihre hohe Bestimmung voraus. Der Fries darüber enthält eine Prozession von neunzehn männlichen und weiblichen Heiligen, für welche der Fries von Flandrin in St. Vincent-de-Paul maassgebend gewesen ist. Auch in diesen Malereien zeigen sich die Vorzüge des Künstlers: Grösse der Auffassung und Hoheit des Stils. Keine der übrigen Arbeiten, so weit sie bis jetzt fertig geworden sind, kommt der seinigen gleich. Cabanels Episoden aus dem Leben des heiligen Ludwig, welche den König in seinen Bemühungen um die Hebung der Rechtspflege, die Königin Blanche von Castilien bei der Erziehung ihres Sohnes und die Huldigung der Sarazenen vor dem in Palästina gefangenen Könige darstellen, sind daneben frostige, nach trockenen akademischen Rezepten zusammengestellte Illustrationen. Die übrigen Malereien im Pantheon sind



zur Zeit (Sommer 1882) noch nicht soweit vorgeschritten, um ein abschliessendes Urtheil zu gestatten. Ausser den bereits genannten Malern sind noch Delaunay, Henry Levy, Galland, Laurens, Maillot und Meissonier mit Aufträgen betraut worden. Dass der letztere einen Antheil an monumentalen Malereien grossen Stils erhalten konnte, ist bezeichnend für das geringe Maass von Einsicht, mit welchem der Gesamtplan aufgestellt worden ist. Meissonier hat übrigens noch nicht einen Pinselstrich gethan und wird auch schwerlich dazu kommen, da die Aufgabe seiner ganzen Natur widerstrebt. Ueberdies liefert Meissonier für fünfzigtausend Francs höchstens ein handgrosses Bildchen: er wird sich hüten, für eine so winzige Summe ganze Wände zu bemalen. Die für die Ausschmückung des Pantheon ausgeworfene Summe beträgt für Malereien 590,000 Frs., für Sculpturen 230,000 Frs. —

Während Couture wenigstens ein Werk geschaffen hat, welches seinen Namen auch bei der Nachwelt lebendig erhalten wird, ist es Léon *Cogniet*, dem zweiten der französischen Meister, welche durch ihren Unterricht einen grossen Einfluss auf die moderne Künstlergeneration gewonnen haben, nicht vergönnt gewesen, den Ausdruck seines Wesens und seines Könnens in einem Werke von epochemachender Bedeutung niederzulegen, weil es ihm noch bei weitem mehr an einer scharf ausgeprägten Physiognomie gebrach, als Couture. Er war unter den Einflüssen der classischen Lehre aufgewachsen und hatte niemals den Muth gehabt, sich von den ersten Eindrücken seiner Jugend zu befreien und sich einer der neuen Richtungen anzuschliessen, obwohl er gelegentlich in das Fahrwasser jeder derselben einlenkte. Als schaffender Künstler ist er niemals über das Ideal der dreissiger und vierziger Jahre hinausgekommen. Er erschöpfte sich darin, die melodramatische Sentimentalität eines Delaroche mit der bunten, gefallsüchtigen Farbengebung eines Horace Vernet zu verbinden und so ein Drittes zu schaffen, das zeitweilig seine Wirkung auf weichherzige Seelen nicht versagte, vor dem Richterstuhle der Zeit aber nicht bestehen konnte. Sein Ruhm wurzelt ausschliesslich in seiner Bedeutung als Lehrer: die Kraft und Energie des Colorits, die er selbst in seinen Gemälden nicht zum Ausdruck bringen konnte, hat er auf zwei Generationen von Schülern übertragen, von denen einige zu den Eckpfeilern der modernen Schule gehören.

Am 29. August 1794 in Paris geboren, trat Cogniet in das Atelier Pierre Guérins ein, dessen classische Neigungen in ihrer Härte und Einseitigkeit durch ein gewisses Streben nach romantischen Beleuchtungseffekten gemildert wurden. Mit einer »Befreiung der Helena durch Castor und Pollux« gewann Cogniet den römischen Preis, und von Rom aus



sandte er einen »Metabus, König der Volsker« und eine »Jägerin, welche das unschuldige Opfer ihrer Geschicklichkeit beweint«. Auf der einen Seite also das Festhalten an der antiken Tradition, auf der andern die Neigung zu sentimentalischen Szenen, die an das Gefühl der Menge appelliren, welche niemals die Antwort schuldig bleibt. Nach seiner Rückkehr wiederholte er im Salon von 1824 dasselbe Spiel mit einem »Marius auf den Ruinen von Carthago« und einer Scene aus dem bethlehemitischen Kindermord. Marius und sein Begleiter, die sich unter einer gelbrothen Beleuchtung präsentirten, erschienen schon damals dem Publikum als fragwürdige Gestalten. Um so lebhafter interessirte aber die junge Mutter, welche sich in die Ecke eines zerfallenen Gemäuers zusammengekauert hat, in der Hoffnung, den nahenden Mördern in diesem Versteck zu entgehen, und die mit entsetzensvoller Miene ihren Liebling krampfhaft an die Brust presst, mit der Hand seinen Mund schliessend, damit er keinen verrätherischen Schrei ausstosse. Im Hintergrunde sieht man das Wüthen der mordenden Soldaten und eine Mutter in wilder Hast mit zwei Kindern eine Treppe herabstürzen. Es war die Zeit, wo man die »ausdrucksvollen Köpfe« liebte, und da die unheimliche Spannung des Moments in der Beschränkung auf eine einzige Figur mit einer unleugbaren Virtuosität geschildert worden war, zollten diejenigen, für welche das Interesse des Gegenstandes in erster Linie maassgebend war, dem Bilde einstimmigen Beifall, während die Einsichtigeren schon damals den dünnen Farbenauftrag tadelten. Das Bild fand auch in Jacques Lafitte einen Käufer, welcher die für damalige Verhältnisse sehr beträchtliche Summe von 7000 Frcs. dafür bezahlte. Seine Bewunderung für das Gemälde war aber keine dauernde, da er es schon im Jahre 1831 gegen ein anderes Bild Cogniets vertauschte, »Die Entführung Rebeccas durch den Tempelherrn aus dem brennenden Schlosse« (nach Scotts Ivanhoe), mit welchem der Künstler der romantischen Strömung seinen Tribut gezollt hatte. In der Zwischenzeit hatte er desto eifriger den classischen Idealen auf einem Gemälde für die Kirche St. Nicolas-de-Champs, dem »hl. Stephan, der einer armen Familie Hülfe bringt«, gehuldigt. Als Horace Vernet und Leopold Robert mit ihren Genrebildern aus dem italienischen Volksleben dem lebhaften Interesse des Publikums begegneten, malte auch Cogniet »Räuber vor einem Madonnabilde«, denen 1830 eine Scene aus den Barrikadenkämpfen der Julirevolution, Polen und Mönche folgten. 1833 erhielt er den Auftrag zu einem Plafond für das Louvre, welcher nach der ursprünglichen Bestimmung den Saal der ägyptischen Papyrusrollen schmücken sollte. Demgemäss war die ägyptische Expedition Napoleons als Thema gestellt worden. Cogniet malte ohne Rücksicht auf den



monumental-decorativen und perspectivischen Character des Plafondgemäldes in schwerem, buntem Colorit eine historische Anecdote: der General Bonaparte leitet, durch ein Zeltdach gegen die glühenden Sonnenstrahlen in der Wüste geschützt und umgeben von seinen Gelehrten, die Oeffnung eines Grabes, aus welchem ein Mumienkasten herausgebracht wird. Da Cogniet das Gemälde, ohne an seinen Bestimmungsort zu denken, als Staffeleibild behandelt hat, ist es unmöglich, von unten einen Ueberblick über die Composition zu gewinnen. Nur einige kräftige Töne und einige glänzende coloristische Stellen verrathen den Meister, der eine Reihe tüchtiger Maler herangebildet hat. 1836 vollendete er für Versailles den »Abmarsch der Nationalgarde zur Armee im Jahre 1792«, für welches er wieder das bunte und helle Farbensystem Horace Vernets zur Anwendung brachte. Auch in den folgenden Jahren arbeitete er für das Museum in Versailles an mehreren Schlachtenbildern, die er mit Hülfe seiner Schüler, besonders derjenigen von *Felix Philippoteaux*, vollendete. Philippoteaux (geboren 1815) hat in figurenreichen Gemälden, auf welchen das Getümmel der Schlacht besonders glücklich veranschaulicht wird, fast alle bedeutenden kriegerischen Ereignisse aus der Geschichte Frankreichs in diesem Jahrhundert verherrlicht, den Rückzug der grossen Armee aus Moskau wie den Reiterangriff von Balaklawa, die Belagerung von Puebla wie die Vertheidigung von Châteaudun. Seine grösste Popularität hat er sich jedoch durch sein Panorama der »Vertheidigung von Paris« (in einem besondern Gebäude in den Champs-Élysées zu Paris) erworben, mit welchem eine neue Epoche in der künstlerischen Behandlung der Panoramen begonnen hat. Auf einem erhöhten Punkte in der Umgebung von Paris stehend — der Maler hat das Fort d'Issy als solchen angenommen — erhält der Beschauer einen weiten Ueberblick über die Enceinte von Paris und die Forts, welche die Schüsse der Angreifer erwidern. Zu seinen Füßen sieht er Schanzkörbe, zerstörte Häuser, Soldaten, Bäume und Sträucher, die nicht gemalt, sondern plastisch dargestellt sind. Mit grosser Kunst ist der Uebergang dieser plastischen Gegenstände in die gemalte Fläche bewerkstelligt, so dass in dem Beschauer wirklich die Illusion erzeugt wird, als wäre das Gesamtbild ein plastisches Abbild der Wirklichkeit oder gar diese selbst. Die weite Fernsicht ist überall mit Gruppen von Soldaten belebt, und mit besonderer Sorgfalt ist die Luftperspective und die Luft selbst behandelt, die durch den Pulverdampf der feuernden Geschütze eine eigenthümlich blaugraue Färbung, aber doch nirgends ein schwerfälliges Aussehen erhalten hat. —



Der Salon von 1843 brachte Cogniet den höchsten Triumph während seiner Thätigkeit, den er jedoch wiederum nicht dem spezifisch-künstlerischen, sondern dem melodramatischen, auf das Gemüth wirkenden Charakter seiner Schöpfung verdankte. Er mochte sich erinnern haben, wie sein Meister Guérin einst einen schönen Erfolg dadurch erzielt hatte, dass er auf den Körper des schlafenden Agamemnon, dem das Mörderpaar naht, das Licht einer Lampe durch den Purpurvorhang fallen liess. Er verwerthete also ein ähnliches Motiv, indem er den venetianischen Maler Tintoretto am Todtenbette seiner gestorbenen Tochter darstellt, im Begriff die schöne Jungfrau zu malen, auf deren rührend schöne Züge sich das Licht einer Lampe ergiesst, dessen Glanz durch einen rosenfarbenen Schleier gedämpft wird. Das war freilich ein Thema, geeignet, die Menge zu electrifiziren und Ströme von Thränen flüssig zu machen. »Ich sehe sie noch, diese dicht gedrängte, auf- und abwogende, fieberhaft erregte Menge,« erzählt Charles Clément, »welche die Leinwand Léon Cogniets umgab. Man stiess und drängte von allen Seiten, man schlug sich, um nahe heranzukommen.« — »Bataillone von trauernden Zuschauern,« schreibt Paul Mantz in seiner Charakteristik des Meisters,*) »gruppirten sich vor dieser dramatischen Scene; aber die wirklichen Kenner blieben viel kälter. Wir erinnern uns, dass die leidenschaftlich Eingenommenen das Gemälde betrachteten, wie sie einen wohlgelungenen Delaroche betrachtet hätten. Auf Seiten der Unversöhnlichen, das heisst derjenigen, welche die Malerei um ihrer selbst willen lieben, gab es Einwendungen im Ueberfluss. Sie liessen allerdings der Reinheit einer im Uebrigen charakterlosen Zeichnung Gerechtigkeit widerfahren, sie brachten die besondere Sorgfalt in Anschlag, mit welcher die Incarnation der Maria Tintoretta modellirt worden war, sie erkannten gern in dieser Composition eine Aufrichtigkeit der Empfindung, welche nur aus einer mit Verständniss bewegten Seele fliessen konnte; aber sie suchten den Ton der Originalität, die Flammen des echten Malers, und sie fanden sie nicht.« Das Bild blieb denn auch trotz der Bewunderung des grossen Publikums unverkauft, und es wartete im Atelier des Malers lange Zeit auf einen Käufer, bis es von dem Museum in Bordeaux für 20,000 Frs. erworben wurde. Heute ist diese flache, ausdruckslose Malerei nicht mehr im Stande, die ephemere Bewunderung des Jahres 1843 zu rechtfertigen.

Nach diesem Erfolge hat Cogniet nur noch Portraits gemalt, denen man eine freie Modellirung und eine hohe Noblesse der Auffassung nach-

*) Gazette des Beaux-Arts 1818 XXIII. (p. 41).



rühmen durfte. Er widmete sich fast ausschliesslich seiner Lehrthätigkeit, die er an der polytechnischen Schule, am Lyceum Louis-le-Grand und an der Ecole des Beaux-Arts bis 1863 und in zwei Privatateliers für Herren und Damen ausübte. In diesen Stellungen hat er nicht nur einen grossen Einfluss auf seine Schüler ausgeübt, sondern er gelangte auch zu einer autoritativen Geltung in allen Fragen, welche das Wohl der Pariser Künstlerkreise betrafen. Alljährlich versammelten sich die dankbaren Schüler zu einem Bankett, um den braven Meister zu feiern, bis der Patriarch am 20. November 1880 dieser Tafelrunde entrissen wurde. Aus der grossen Zahl seiner Schüler nennen wir nur die Namen Meissonier, Ricard, Bonnat, Bin, Allongé, Feyen-Perein, Laurens, Nélie Jacquemart, Dupray, Lefebvre, Dehodency, von deutschen Malern die Berliner Otto Heyden, Gustav Richter und Ferdinand Schauss.

Der Senior der Cognietschen Schüler ist der berühmteste Maler des modernen Frankreichs, Jean Louis Ernst *Meissonier*, welchem noch Eugen Delacroix das ehrenvolle Zeugniß ausgestellt hat: »Meissonier ist der unbestrittenste Meister unserer Epoche.« Geboren am 21. Februar 1813 in Lyon*) hatte er mit seinen Eltern einen harten Kampf zu bestehen gehabt, ehe es ihm gelang, nach Paris zu gehen und sich dort der Kunst zu widmen. Leon Cogniet, welcher um das Jahr 1830 eine Schule eröffnet hatte, war der Mann nach seinem Herzen; zwischen den Hauptrichtungen der damaligen französischen Malerei eine Mittelstellung einnehmend, entsprach er ganz dem kühlen, auf scharfe Beobachtung gerichteten Temperament des jungen Mannes. Aber mehr noch als Cogniet und seine Lehrmethode zogen ihn die alten Meister im Louvre an. Anfangs waren van Eyck und seine Nachfolger die Lehrer, deren Art zu sehen und das Gesehene nett, sauber und präcis wiederzugeben er sich aneignete. Das Ganze in einem kühlen, klaren Tone gehalten, ohne leidenschaftliche Bewegung, in behaglicher Ruhe und das Bewusstsein des Genusses derselben zur Schau tragend; das Einzelne, die Stoffe, die Kleinknoten, die Waffen, das Geräth und das Gemach mit jener subtilen Feinheit ausgeführt, deren Vorbilder man in den altniederländischen Miniaturen findet. Aber diesem zierlichen Mikrokosmos fehlte doch noch die Stimmung des Colorits, um ein modernes Gemüth vollauf zu befriedigen, und diese lernte er von den geistigen Nachfolgern der Realisten des fünf-

*) Ernest Chesneau, *Les chefs d'école* p. 241 ss. — Otto Mündler in der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1866. — Charles Clément, *Etudes sur les beaux-arts en France*, Paris 1869 p. 237 ss. — Jules Clarétie, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris 1873 p. 23 ss. p. 120 ss. — Charles Blanc, *Les artistes de mon temps*, Paris 1867 p. 420 ss. — J. Clarétie, E. Meissonier, Paris 1881. (Deuxième série de peintres et sculpteurs contemporains.)



zehnten Jahrhunderts, von den holländischen Kleinmeistern und Sittenmalern. Dow, Mieris, Netscher, Terborch, van Ostade, Metsu hatten denn doch die Behandlung des Stofflichen zu einer weit höheren Vollendung gebracht und es zugleich verstanden, in den Köpfen ihrer Figuren ein individuelles Seelenleben widerzuspiegeln, welches aus jeder derselben eine abgerundete, in sich fest abgeschlossene Existenz macht. Dazu kam der Reiz einer pikanten Beleuchtung in geschlossenem Raum, die feine Durchbildung der Lufttöne, welche die schillernden Seiden- und Sammetstoffe, die Geräthe auf den Tischen und in der Stube und die Köpfe der Figuren umspielen. In diesen Meistern fand Meissonier sein Ideal, dem er fortan nacheiferte.

Anfangs war er genöthigt, sich sein Brod durch Illustrationen zu den Romanen von Bernardin de St. Pierre zu verdienen. In denjenigen zur »indianischen Hütte« gab sich bereits ein Zeichner kund, welcher mit grosser Gewissenhaftigkeit in der Formengebung und Contourirung eine gleiche Schärfe der Charakteristik und ein reiches Individualisierungstalent verband. Als Maler debütierte er im Salon von 1836 mit dem »kleinen Boten«, welchem 1838 ein »Mönch, der einen Kranken tröstet« und 1840 der »Leser« folgte. Schon dieses Bildchen zeigte deutlich das Ziel, auf welches Meissonier lossteuerte: die Schilderung ruhiger Behaglichkeit und friedvollen Genusses des Daseins in einem geschlossenen Raume, ein Stillleben, in welches auch der Mensch als Krönung und Mittelpunkt der Composition einbezogen ist, der Mensch, der sich nicht beobachtet glaubt und sich daher in vollkommener Freiheit und Sicherheit gehen lässt. Die moderne Welt bot dem Maler für seine Ziele nicht den gewünschten malerischen Reiz, weshalb er sich in die Welt des achtzehnten Jahrhunderts und zwar besonders in die Zeit Ludwigs XV. versenkte, die er auf zahlreichen Gemälden mit unanfechtbarer Treue reconstruirte. Der Salon von 1841 war die Wiege seines Ruhms. Die »Schachpartie« brachte ihm nicht nur eine Medaille zweiter Classe ein, sondern er kostete auch zum ersten Male von dem süssen Tranke der Popularität, dessen berauschender Einfluss ihn allmählich zu einem zweiten Horace Vernet machte. Um einen Tisch sind drei Personen gruppiert; zwei von ihnen widmen sich mit gespannter Aufmerksamkeit, mit jener völligen Concentration aller geistigen Kräfte und jener absoluten Unempfindlichkeit gegen ihre Umgebung, welche für passionirte Schachspieler charakteristisch sind, dem Figurenbrette, während der dritte, der ihrem Spiele zusieht, mit höchster Vorsicht eine Prise nimmt, als fürchte er schon durch diese Bewegung eine Störung zu verursachen. Obwohl alles Beiwerk, die Geräthe, der Schmuck des Zimmers und die Costüme mit pein-



lichster Sorgfalt, auch mikroskopischer Prüfung Stich haltend, ausgeführt waren, behaupteten doch die Köpfe der Figürchen trotz ihres winzigen Umfangs die Herrschaft über alles Nebensächliche. Dabei waren dieselben keineswegs mit spitzem Pinsel hingezeichnet, sondern sogar mit einer gewissen Breite herausmodellirt.

Dies blieben fortan die Hauptvorzüge seiner Bildchen, die sich mit wenigen Ausnahmen in demselben Stoff- und Ideenkreise bewegten. Grosse Leidenschaften, tiefe Gemüthseregungen und lebhaft Handlungen darzustellen, liebte er nicht. Wie seine Meister, die holländischen Sittenmaler, begnügte er sich mit dem Spiegelbilde der Existenz. Schade nur, dass er die hohe Virtuosität, welche er in der Wiedergabe längst entschwundener Culturbilder erlangt hat, deren Staffage er doch immer nur der Beobachtung des ihn umgebenden Lebens verdankte, nicht auch auf die Schilderung dieses modernen Lebens selbst anwendete. Im günstigsten Falle konnte er zu keinem höheren Ziele gelangen, als es jene Niederländer und die Genremaler des 18. Jahrhunderts, Watteau, Lancret, Fragonard und andere, bereits vor ihm erreicht hatten. Dieses Ziel hat auch er erreicht, wenngleich es seinen Figuren bisweilen auch an jener Naivetät gebricht, welcher die Voraussetzung des Bewusstseins, nicht beobachtet zu werden, fehlt. Hie und da merkt man doch die Absichtlichkeit der Pose, das Gemachte einer Hand- oder Armbewegung, einer Beinstellung oder Körperwendung, das Zurechtgelegte eines Faltenwurfs. Man wird dann an den Beleuchtungskasten des Delaroche und seine Wachsmodele erinnert, an welchen so lange herumgearbeitet worden ist, bis sie eine möglichst ungezwungene Stellung erhalten haben und in das günstigste oder pikanteste Licht gerückt worden sind. Dass bei solchen Versuchen am Ende eine absichtliche und gezielte Stellung herauskommt, ist dann eine natürliche Folge. Indessen sind die Gemälde Meissoniers, gegen welche man einen derartigen Tadel erheben kann, in der Minderheit. Die Mehrzahl hat doch einen grossen Theil jener spezifisch-künstlerischen Vorzüge, welche nicht die Menge, desto sicherer aber den Beifall der Kenner gewinnen und, was mehr gilt, denselben zu erhalten im Stande sind, und trägt auch so viel von dem Stempel der Originalität, dass Meissonier wie Alfred de Musset von sich sagen kann: *Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre!**)

Auf die »Schachpartie« folgte 1843 der »Maler in seinem Atelier«, 1845 ein »junger Mann, Zeichnungen betrachtend« und die »Piquetpartie«, 1848 die »Kugelspieler«, eine Scene im Freien, und 1849 der »Raucher«

*) Mein Glas ist nicht gross, aber ich trinke doch aus meinem eigenen Glase!



(in der Sammlung John Meyer in Dresden). Letzteres Bild, welches kaum eine Hand gross ist, gehört zu seinen köstlichsten. An geöffnetem Fenster, durch welches heller Nachmittagssonnenschein in das Gemach hineindringt, sitzt ein Mann in der Tracht des vorigen Jahrhunderts und raucht aus einer kurzen Kalkpfeife, welche er mit der Linken hält. Den Arm hat er über die Fensterbrüstung gelehnt und den linken Fuss unter das rechte Knie emporgezogen. Seine Gedanken scheinen den feinen Rauchwölkchen nachzuziehen, welche er mit Behagen aus seiner Pfeife saugt. Dieselbe behagliche Ruhe, welche den Mann erfüllt, ist über die sonnige Landschaft ausgebreitet, von der man einen kleinen Ausschnitt durch das Fenster erblickt. Während die Figur ganz vom Lichte übergossen ist, spielt im Gemach ein fein abgetöntes Helldunkel, welches Meissonier mit wunderbarer Virtuosität zu behandeln weiss. Nichts ist zu viel und nichts ist zu wenig an diesem Bilde. Was der Maler sagen wollte, hat er so erschöpfend, so eindringlich vorgetragen, dass man sich unwillkürlich zu dem einsamen Raucher hingezogen fühlt und an seinem ruhigen Genusse Antheil nehmen möchte. Trotz der entlegenen Zeit, welcher der Mann mit dem langen Schoossrocke angehört, steht nichts Fremdes zwischen uns und ihm. Der Maler lässt uns durch seine liebevolle, gemüthlich-anheimelnde Vortragsweise Raum und Zeit vergessen, er überbrückt die zwei Jahrhunderte trennende Kluft und bannt uns wie mit einem Zauberstabe in seinen Kreis. Den unscheinbarsten und gewöhnlichsten Vorgängen weiss er durch seine ungewöhnliche Beobachtungsgabe eine interessante Seite abzugewinnen. Der »Mann, der einen Degen aussucht« (im Salon von 1852) ist in seiner Bewegung von einer so fesselnden Wahrheit, dass die Spannung, mit welcher man seinem Gebahren folgt, keine geringere ist, als diejenige, welche die beiden italienischen »Bravi« (ebenfalls im Salon von 1852) wachrufen, die an einer Thür stehen und auf ihr Opfer warten. Auf dem Gemälde »der Streit«, welches ihm im Jahre 1855 die grosse Ehrenmedaille eintrug, hat er auch einmal in grösseren Figuren als gewöhnlich die Schilderung eines dramatischen Moments versucht. In einer Schänke sind Spieler in Streit gerathen und drauf und dran, ihre Differenzen mit den Waffen auszugleichen. Während der eine mit gezogenem Degen seinen Gegner erwartet, wird dieser noch von zwei Gefährten festgehalten, welche den blutigen Zusammenstoss zu verhindern suchen.

Länger als zwanzig Jahre bewegte sich Meissonier in der Welt des siebzehnten Jahrhunderts, ohne dass eine merkliche Wandlung in seinen Arbeiten vorging. Nachdem er einmal ein gewisses Stadium in der Vollendung der Ausführung und in der Wahrheit der Pantomime erreicht,



blieb er zwei Jahrzehnte lang auf derselben Höhe stehen. Er wuchs nicht; wohl aber konnte er mit Genugthuung beobachten, dass die Preise seiner Bilder fort und fort wuchsen und schliesslich zu einer fabelhaften Höhe stiegen. *) Erst im Beginn der sechziger Jahre hob eine neue Periode in dem Schaffen des Meisters an, nicht aus innerem Impulse, sondern in Folge eines Auftrages, welchen ihm Napoleon III. ertheilte. Es lag in der Absicht des Kaisers, durch Meissonier einige Hauptmomente aus dem italienischen Feldzuge verherrlichen zu lassen, und da er es bei allen Gelegenheiten liebte, zwischen seinem grossen Oheim und sich Parallelen zu ziehen, sollte Meissonier zugleich entsprechende Momente aus den Feldzügen des ersten Napoleon darstellen. Ob es dabei in der Absicht des Neffen lag, den Oheim hauptsächlich in den kritischen Augenblicken seines Lebens aufsuchen zu lassen, um selbst nicht zu sehr verdunkelt zu werden, ist nicht mit Sicherheit zu behaupten, kann aber vermuthet werden, da ausser dem »Feldzuge von 1814«, welcher mit seinem Seitenstück, dem »Kaiser bei Solferino«, im Salon von 1864 erschien, eine »Schlacht bei Leipzig« geplant war. Jedes dieser Bilder ist etwa siebzig Centimeter breit und vierzig hoch. Das erstere schildert mit ergreifendem Vortrag die unheimliche Spannung vor der endlichen Katastrophe, den letzten Versuch, unter dem Aufgebot aller Kräfte gegen das drohende Fatum anzukämpfen. Grau und düster wie der winterliche Himmel ist die Stimmung derer, die sich über die kothige, von halb geschmolzenem Schnee durchweichte Strasse dahinschleppen, welche überall die Spuren eines unordentlichen, verzweiflungsvollen und opferreichen Marsches trägt. Der Kaiser, ein Bild hoffnungsloser Verzweiflung, reitet einige Schritte den Offizieren seines Gefolges voraus. Todtenbleich, die Lippen fest zusammengekniffen, starrt er in die Zukunft, in die graue Ferne, aus welcher ihm kein Sonnenstrahl, kein Hoffnungstern entgegenleuchtet. Einer solchen Grösse des Missgeschicks ist die im Grunde nur aus mittelmässigen Charakterzügen zusammengesetzte Natur dieses abenteuerlichen Glücksritters nicht gewachsen. Um wie viel weniger die seiner Marschälle, welche ihm auf ihren abgehetzten Pferden, selber todesmüde, kaum noch zu folgen im Stande sind. Im Hintergrunde

*) Für Bilder Meissoniers wurden auf Auctionen und bei direktem Kauf in jüngster Zeit folgende Preise bezahlt: »Napoleon I. bei Marengo« 154,000 Frs. (am 3. Juni 1882 in London), »1807« (Napoleon in der Schlacht bei Friedland) 300,000 Frs. (von dem Amerikaner Stewart angekauft), der »Schildermaler« 112,500 Frs. (1874 in London), die »Wachtstube« 102,500 Frs. (ebendasselbst). Die Genrebilder mit je einer Figur werden im Durchschnitt mit 20 bis 30,000 Frs. bezahlt. Selbst kleine Zeichnungen gehen nicht unter 5 bis 600 Frs. fort.



sieht man noch eine Colonne, die mit dem Feinde zusammengerathen ist und den Rückzug zu decken sucht.

Meissonier hatte für dieses Bild nach seiner Gewohnheit sehr gründliche Studien gemacht. Er hatte sich den historischen grauen Ueberrock des Kaisers aus dem Herrschermuseum geliehen und ihn von einem Schneider mit »chinesischer Genauigkeit, Falte für Falte, Knopf für Knopf« kopiren lassen. Dann hatte er ihn sich selbst angezogen und war in seinem Atelier auf ein hölzernes Pferd gestiegen, welches ebenso wie das weisse Pferd des Kaisers gesattelt war, um in einem Spiegel die Falten des Tuchs und die Glanzlichter der Stiefel zu studiren. Erst nach dieser Uebung des Gedächtnisses begann er die Detailstudien auf dem Papier, welche ihm als Grundlage bei der Ausführung des Gemäldes dienten.

Trug die »Campagne in Frankreich 1814« trotz ihres kleinen Maassstabes den Charakter eines vollkommenen Historienbildes von mächtiger Kraft des Ausdrucks, so wurde an seinem Seitenstücke, »Napoleon III. bei Solferino«, wiederum mehr die Feinheit der Ausführung und die Vielseitigkeit in der Charakteristik und in der Wiedergabe der Bewegungen bewundert. Meissonier hatte nicht die Schlacht selbst, sondern eine entscheidende Episode derselben, die Einnahme des Thurms, von welchem die Schlacht ihren Namen erhalten hat, dargestellt, und zwar, wie sich dieselbe von dem Hügel aus präsentirt, auf welchem der Kaiser und sein Generalstab ihre Aufstellung genommen hatten. »Zur Rechten des Beschauers sieht man den Hügel mit dem Thurme und den historischen Cypressen, dessen Gipfel von den durch die Schwierigkeiten des abschüssigen Terrains und des Kampfes etwas zerstreuten Voltigeurs eben erreicht wird. Weiter unten, hinter Bäumen und Terrainfalten maskirt, erwarten die Reserven unbeweglich den Befehl zum Vorrücken. In der Schlucht und gerade unter dem Thurm stehen zwei Geschütze mit ihrem bespannten Munitionswagen. Links, auf einer Art Hügel oder Anhöhe, welcher in die Schlucht vorspringt und einen grossen Theil des Vordergrundes einnimmt, befindet sich der Kaiser und sein Generalstab, welche mit ängstlicher Spannung den Wendungen des Kampfes folgen. In diesen fünfundzwanzig, mit viel Klugheit und Glück gruppirten Reitern concentrirt sich das Interesse an der Composition... Von diesem kleinen Hügel aus wird das Spiel um den grossen Einsatz geleitet! Von dort kommen die Befehle, welche 200,000 Mann in dieser gewaltigen Arena in Bewegung setzen... Alle Figuren der Hauptgruppe sind Portraits, und es darf dieser Theil daher auf die Genauigkeit eines Protokolls Anspruch machen. Der Kaiser ist in der Haltung wie in der Physiognomie von einer



schlagenden Aehnlichkeit. Unmittelbar hinter ihm befinden sich die Generale Fleury und Edgar Ney, die Marschälle Vaillant und Regnault von Saint Jean d'Angely, die Generale von Montebello, Leboeuf und Mazure und etwas weiter, inmitten der Offiziere, Meissonier selbst (er hatte auf Wunsch des Kaisers den Feldzug mitgemacht) nach vorn über sein Ross gebeugt. In allen diesen fingerhohen Figuren herrscht eine Verschiedenheit, eine Richtigkeit der Pantomime, ein individueller Charakter, der um so bemerkenswerther ist, als alle unter der Herrschaft derselben Erregung, desselben Gefühls stehen. In den Pferden hat Meissonier sich selbst übertroffen. Man könnte nicht nur die Race, sondern auch den Charakter und das Temperament jedes der Thiere erkennen« . . . ») »Das Genie des unendlich Kleinen ist niemals weiter gegangen«, schrieb Charles Blanc. »Auf Köpfen, die nicht so gross sind wie eine Linse, hat Meissonier ohne Kleinigkeitskrämerei die Vertiefungen und die Erhöhungen der Form, die kaum wahrnehmbaren Halbflächen der Wange, der Nase, der Stirn und des Mundes, die Falten der Haut, die Warzen, die braunen oder ergrauenden, blonden oder röthlichen Haare jeder Persönlichkeit auszudrücken versucht; er hat ohne Kleinlichkeit in jedem Pferde die zartesten Farbennüancen wiedergegeben, er hat die Knochen, die Sehnen, die Adern kenntlich gemacht; er hat es verstanden, den feinen Punkt zu treffen, wo das Glanzlicht des Auges oder des Sporns zu suchen ist; er hat mit einer unerhörten Feinheit die Schnallen des ledernen Zaumzeuges wie die Schnüre der Uniform und die Tressen der Kämpis getroffen. Er hat alles gesagt: die Achselschnüre, die Handschuhe, ihre Nähte und Risse und die geringsten Falten der von Koth und Strapazen mitgenommenen krapprothen Hose. Nicht ein Knopf, der aus einer Entfernung von einer Viertelmeile gesehen nicht in richtiger Perspektive wäre, nicht ein Riemenende, welches nicht an seiner richtigen Stelle im Raum stände.« Meissonier war klug genug gewesen, durch die volle Entfaltung seiner Kleinkunst das Auge so zu beschäftigen, dass man nicht mehr nach der Grösse des Ausdrucks suchte. Es war sein Glück, dass die Ereignisse ihn der Verpflichtung überhoben, weitere Heldenthaten des Neffen zu verewigen. Er wäre über den Erdhügel von Solferino nicht hinausgekommen, ebensowenig, wie es ihm gelungen ist, das Bild der »Campagne von 1814« durch andere dem ersten Napoleon gewidmete Gemälde zu übertreffen.

Jene beiden Pendants figurirten mit noch zwölf anderen Gemälden, unter denen sich die »Ordonnanz«, eine militärische Scene aus der Revo-

*) Charles Clement a. a. O. p. 245 ss.



lutionszeit, »die Lectüre bei Diderot«, die »drei Reiter vor der Herberge«, »General Desaix im Elsass« und der »Hufschmied« befanden, auf der Weltausstellung von 1867. Diese ausgewählte Reihe von Bildern brachte dem Meister eine der acht Ehrenmedaillen für Maler ein.*) In seinen Gewohnheiten wie in seinem Ehrgeiz ist er ein treuer Nacheiferer Horace Vernets. Ein tüchtiger Reiter, Jäger und Fechter, hat er im Jahre 1870 die Stille seines Ateliers in Poissy, welches ohnehin von den Deutschen eingenommen wurde, verlassen und seinen Arm dem Vaterlande angeboten. Als Commandant der Nationalgarde vor Paris hat er während der Belagerung Heldenthaten verrichtet, die ihn mit dem Bewusstsein eines solchen Stolzes erfüllt haben, dass er auch jetzt noch, im palmengestickten Kleide des Akademikers, an der Spitze von Bataillonen zu marschiren glaubt. Der Protégé Napoleons III. ist heute der eifrigste Republikaner, der entschiedenste Chauvinist und ein unversöhnlicher Feind der Prussiens, welche er mit glühendem Hasse verfolgt, weil ihm aus seinem Atelier in Poissy angeblich eine Pfeife entführt worden ist. Trotz seiner unmittelbaren Theilnahme an der modernen Geschichte wurzelte er doch so tief in der Vergangenheit, dass sich selbst der Republikaner nicht von den glorreichen Thaten der grossen Armee losmachen konnte. Unter den Bildern, welche Meissonier in dem letzten Jahrzehnt gemalt hat, nimmt »1807« (der Kaiser in der Schlacht bei Friedland) wegen des dafür gezahlten Preises von 300,000 Frs. die erste Stelle ein. Wenige Tage nach seiner Vollendung, im Dezember 1875, ging es nach Amerika. Paul d'Abrest hat es während der kurzen Ausstellung in Paris folgendermaassen charakterisirt:**) »Napoleon in der Uniform des Leibjägerregiments, weisse Kasimirhose, weisses Gilet und grüner über der Brust zugeknöpfter Frack, hält zu Pferde auf einem Hügel. Hinter ihm, in trefflich angedeuteter angemessener Distanz, ist sein Generalstab aufgestellt, darunter einige Portraits: der Marschall Bessières, der Oberhofmeister Duroc und der Chef des Generalstabes Berthier, der Moltke des Napoleonischen Epos. Napoleon lüftet den kleinen, klassischen, dreispitzigen Hut, während die Herren vom Gefolge unbeweglich dastehen. Am Fusse des Hügels stürmt bunt durcheinander, aber doch nicht ohne Ordnung, der Reiterschwarm dahin, lauter schwer ausgerüstete Kürassiere . . . Die Mannschaft rückt im scharfen Trabe vor, die Hände, welche nicht damit beschäftigt sind, die Zügel zu halten, schwingen mit enthusiastischer Geberde die langen Säbel, alle wenden sie das bewegte Gesicht dem Cäsar zu und aus ihrem

*) Die übrigen erhielten Cabanel, Gérôme, Theodor Rousseau, Kaulbach, Knaus, Ussi und Leys.

**) Kunstchronik (Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst) XI. Jahrg. S. 185. ff.



weitgeöffneten Munde dringen schallende Vivatrufe. Am meisten Enthusiasmus bezeugt ein Nichtcombattant, der Trompeter links in der gelben Jacke mit den rothen Aufschlägen, er schwingt sein Instrument mit einer an Raserei grenzenden Furia. Einen lebhaften und mit vielem Verständniss durchgeführten Contrast zu diesem tobenden Eifer der jungen Kürassiere bildet die phlegmatisch stramme Haltung zweier reckenhafter Guides der Leibwache des Kaisers, alte erprobte Schnauzbärte, ihrer Würde sich vollkommen bewusst . . . Einer dieser Guides in seiner reich verbrämten Uniform, dem rothen Dolman, mit den ernsten, aber doch weichherzigen Zügen, ist ein Prachtstück von Soldatentypus, der richtige Grogard, wie ihn uns die Legende übermitteln hat, wie ihn Charlet und Géricault auf der Leinwand verewigt haben. Diese Physiognomie ist um so werthvoller, da sie die einzige ist, die auf den ersten Blick anzieht und nicht gesucht zu werden braucht, um den Zuschauer zu packen. Bei sämmtlichen übrigen Figuren findet man die hauptsächliche Lebensbedingung der Meissonierschen Kunst: die Gewissenhaftigkeit, die manchmal krankhaft übertriebene Pünktlichkeit in der Wiedergabe der einzelnen Details. Diese Vorzüge sind nicht nur in den Menschen, sondern auch in den Thieren zu suchen, welche in dem Bilde eine sehr grosse Rolle spielen. Herr Meissonier rühmt sich, ein sehr schwieriges Problem gelöst zu haben, die Veranschaulichung des Pferdes, wenn es in gestrecktem Trab geht, und wirklich zeigen die Hauptmassen des Bildes sehr viel von der Stimmung eines Kampf und Tod witternden Schlachtrosses . . . Auf einem Bilde, worauf Napoleon erscheint, dürfte man wohl voraussetzen, dass der Kaiser die Hauptfigur bilden und dass der Meister auf die Charakteristik dieser historischen Gestalt eine ganz eigenthümliche Sorgfalt verwenden würde. Die Reiter, die Pallasche und der Trab der Pferde rieben die Kräfte Meissoniers so sehr auf, dass es ihm an Zeit und vielleicht auch an Lust fehlte, zu seinem berühmten »1814« ein Gegenstück zu liefern . . . In »1807« wäre es am Platze gewesen, den Napoleon in den Strahlen seines Siegesglanzes zu zeigen. Das ist jedoch nicht der Fall. Der neueste Napoleon Meissoniers erinnert zu sehr daran, dass der Maler der Chef der Schule der »bons hommes« ist. Die Figur ist nett, klein, zierlich, aber den gewaltigen, den rauhen, den despotischen Krieger erkennt kein Mensch darin; dieser Napoleon hätte die Signatur des Gemäldes werden sollen und die politische Gesinnung des Herrn Meissonier hätte ihn nicht gehindert, eine Apotheose des kleinen Korporals zu malen. Das ist jedoch nicht der Fall, das Hauptmerkmal des »1807« ist der Napoleon nicht — sondern der Preis, der enorme Preis, der für das Bild gezahlt wurde.« Meissonier war damit an der Grenze seines



Könnens angelangt: der Neffe liess sich wohl als Nebensache in das schachbrettartige Mosaik eines Gemäldes einfügen, nicht aber der Onkel, dem doch noch eine ganz andere Stellung zukommt, selbst wenn man das Stück abzieht, welches maafslose Ueberschätzung seiner Grösse hinzugefügt hat. Nach dem »Kaiser bei Solferino« vermochte Meissonier im günstigsten Falle immer nur Variationen desselben Themas zu bieten, die er durch raffinirt eingeschaltete Episoden schmackhaft zu machen suchte. Nur mit sichtlicher Mühe gelang es ihm, und immer auch nicht, wie z. B. auf den Kürassieren von »1805«, eine grössere Leinwand zu füllen, ohne empfindliche Lücken in der Composition zu hinterlassen. Meissonier ist auch kein Colorist im eigentlichen Sinne. Seine Force liegt in den Lokalfarben, die er blank und sauber neben einander hinstellt, höchstens, dass er sie durch einen kühlen silbergrauen Ton zusammenbringt. Auf kleiner Fläche erprobt sich dieses System vollkommen, nicht aber bei grossen figurenreichen Compositionen. Hier schreien die Farben alle durcheinander, was ja bei der Darstellung eines Schlachtgetümmels nicht unpassend ist. Aber die eigentliche Bildwirkung geht bei dieser Disharmonie der Töne rettungslos verloren.

Auf der Pariser Weltausstellung von 1878 zog Meissonier gar mit sechzehn Bildern auf, die mit Ausnahme der schon genannten Kürassiere von »1805«, welche des Befehls gewärtig auf einem Schlachtfelde halten, und zweier Portraits die dem Künstler geläufigsten Stoffe behandelten: ein »venetianischer Maler«, ein »Philosoph«, »Kugelspieler«, eine »Husarenvedette«, welche auf einem mit Schnee bedeckten Hügel hält, das »Portrait des Sergeanten«, welches ein Tintoretto auf dem Kasernenhofe malt, von einem flüchtigen Strahle des Humors überflogen, die »beiden Freunde« u. dgl. m. Die Portraits waren in einem grösseren Maassstabe gehalten und litten besonders an der Härte und Schwere des Colorits, während die Schärfe und Feinheit der Charakteristik nichts zu wünschen übrig liess. Insbesondere war auf dem Portrait Alexander Dumas' das gespreizte, selbstbewusste Wesen des Autors der »Cameliendame« — ob mit Absicht oder unabsichtlich, bleibe dahingestellt — glücklich zum Ausdruck gebracht. Minder gelungen war das weibliche Bildniss. Das weibliche Element ist merkwürdigerweise von den Bildern Meissoniers so gut wie ausgeschlossen. Er ist auch darin mit seinem grossen deutschen Rivalen Adolf Menzel verwandt, dessen scharfer Griffel über das Ziel, über die Grenzlinie des Schönen hinausschiesst, sobald es gilt, weibliche Anmuth in den Rahmen zu bannen. Und man sollte geradezu meinen, dass Meissoniers zarter und feiner Pinsel dazu geschaffen sei, die graziösen Dämchen der Rococozeit ebenso glücklich wie die Männer zu



beleben. Diesem Mangel haben seine Nachahmer, deren es übrigens in Deutschland ebenso viele gibt wie in Frankreich, desto gründlicher abgeholfen. Victor *Chavet* (geb. 1822), Jean Baptiste *Fauvelet* (geb. 1822) und besonders Emile *Plassan* haben auf ihren Genrebildern, die zum Theil auch figurenreicher sind als die Meissoniers, die schelmische Grazie der koketten Damen und Zofen in allen möglichen Situationen ausgebeutet und den bunten Costümen coloristische Reize abgewonnen, an welchen Meissonier vorübergegangen ist.

Direkte Schüler hat der letztere nur zwei herangebildet, seinen Sohn Jean Charles *Meissonier*, welcher ganz in der Weise des Vaters malt, und Eduard *Detaille* (geb. 1848 zu Paris), der sich unter den Militärmalern des jungen Frankreichs eine Stellung erworben hat, in welcher er an Popularität mit Alphons de Neuville wetteifert. Da er seine höchsten Erfolge durch moderne Kriegsbilder, namentlich durch solche aus dem deutsch-französischen Kriege errungen hat, ergänzt auch er seinen Meister, welcher niemals über die Schilderung der napoleonischen Epochen hinausgekommen ist.

Mit siebenzehn Jahren trat *Detaille**) in das Atelier Meissoniers ein und schon nach zweijähriger Unterweisung hatte ihn der treffliche Lehrer soweit gefördert, dass er im Salon von 1867 mit einem Stillleben, dem »Atelier Meissoniers«, debütiren konnte, welches mit grösster Feinheit ausgeführt und höchst correct gezeichnet war. Schon frühzeitig hatte er eine entschiedene Vorliebe für Soldaten und Pferde offenbart und durch eifrige Studien eine grosse Sicherheit in der Darstellung derselben gewonnen. In einigen militärischen Genrebildern wusste er diese Studien mit Glück zu verwerthen. Obwohl er nach äusserster Präcision in den Umrissen und nach tadelloser Reinheit in der Zeichnung strebte, war seine Pinselführung breit und sicher. Er wählte für seine Figuren einen grösseren Maassstab als sein Meister und spannte auch den Rahmen seiner Composition erheblich weiter, in der Absicht, mit den Mitteln Meissoniers allmähig bis zu dem Stile der grossen Historie vorzuschreiten. Noch grösseres Glück als seine militärischen Genrebilder (Kürassiere, die ihre Pferde beschlagen, die Rast der Tambours, Rast während des Manövers) machten seine kokett-eleganten Kostümbilder aus der Zeit des Direktoriums, die wahre Prachtexemplare der Incroyables und Merveilleux mit jenem lebenswürdigen Chic, jener prickelnden Lebendigkeit und Leichtfüssigkeit vor Augen führen, welche charakteristische

*) Jules Claretie, *L'art et les artistes français contemporains*, Paris 1876 p. 56 ss. — G. Goetschy, *Les jeunes peintres militaires*, Paris 1878.



Eigenthümlichkeiten der neuesten Pariser Schule sind und die man daher in den Bildern Meissoniers noch nicht in gleichem Maasse findet. Detaille sollte jedoch bald dieses Gebiet spielender Grazie verlassen. Als der Krieg von 1870 ausbrach, trat er in die Reihen der Mobilgarden der Seine ein und machte anfangs in dieser Eigenschaft, dann als Sekretär des Generals Appert die Belagerung von Paris mit. Er nahm an dem Gefechte bei Châtillon (13. October), wo er sich mit seinen Kameraden in verbarrikadirtten Häusern vertheidigte, und an der Schlacht von Champigny Theil, welche er später zum Gegenstande eines gemeinschaftlich mit Alphons de Neuville im Jahre 1882 vollendeten Panoramas machte. In diesen Kämpfen sah er Scenen, die, wie sich Jules Claretie ausdrückt, »zu gleicher Zeit hochinteressant für den Maler, tieftraurig für den Franzosen waren.« In den ersten der zahlreichen Bilder, auf welchen er die kriegerischen Ereignisse der Jahre 1870—71 schilderte, kam fast ausschliesslich der Franzose zum Worte. Zu dem Unmuth über die Niederlage des Vaterlandes trat der Schmerz über den Tod zweier Brüder hinzu, welche der Krieg zum Opfer gefordert, und daher loderte sein Hass gegen die Prussiens zu hellen Flammen empor. Auf dem Gemälde »die Sieger« stellte er diese Prussiens als eine Horde ungeschlachter Banditen hin, welche Bilder, Möbel, Teppiche und Kostbarkeiten auf Wagen fortschleppen, die von habgierigen Juden begleitet sind, und beim Scheiden noch einen letzten Blick ungestillten Neides auf die Thürme von Paris zurückwerfen. Dieses Gemälde wurde vom Salon von 1872, für welchen es bestimmt war, ausgeschlossen, weil die preussischen Bajonnette, die damals noch in den französischen Grenzländern blitzten, den Machthabern einiges Taktgefühl einflössten. Es wurde zugleich mit einem Bilde ähnlichen Inhalts von Benjamin *Ulmann*, einem Elsässer aus der Schule von Drolling und Picot, »Preussen plündern eine Meierei im Elsass«, bei dem Kunsthändler Goupil ausgestellt, und der Maler wurde nicht nur durch den demonstrativen Beifall des Publikums für die Ausschliessung entschädigt, sondern auch durch die Jury des Salons, welche ihm die Medaille zweiter Classe als Pflaster auf die Wunde legte, die sie ihm wider Willen geschlagen. Auf seinen späteren Bildern traten die Instinkte des Fanatismus hinter den rein künstlerischen wieder etwas zurück. Es war ihm fortan mehr darum zu thun, einerseits den Heroismus seiner Landsleute, andererseits die Wahrheit der Stimmung, die Lebendigkeit der Action, die Richtigkeit der einzelnen Bewegung und die Realität der verschiedenen Erscheinungen mit grösster Anschaulichkeit zu schildern. Das unentwegte Streben nach Wahrheit überwand schliesslich die persönlichen Empfindungen des Chauvinisten, welcher am Ende auf den Gemälden



Detailles weit mehr in den Hintergrund trat als auf denen seines genialen, aber weniger gewissenhaften Rivalen Alphons de Neuville. Im Salon von 1873 erschien er mit einer ergreifenden Scene »auf dem Rückzuge«, der zur Winterszeit, noch durch einige Kanonen gedeckt, durch ein Gehölz bewerkstelligt wird, im Jahre 1874 mit den »Kürassieren von Maursbronn« und im Jahre 1875 mit dem Regimente, welches, gleichfalls zur Winterszeit, über den Boulevard zieht. Auf diesem Bilde entwickelte er in der Darstellung von Soldatentypen und in der Charakteristik der Zuschauer, welche theils an den Seiten Spalier bilden, theils von der Höhe eines Omnibus herabblicken, eine erstaunliche Mannigfaltigkeit. Mit vollendeter Meisterschaft war die trübe Stimmung des Wintertages bei Thauwetter mit schmelzendem Schnee geschildert. Diese Virtuosität in der Darstellungskunst sichert auch solchen Bildern, welche durch ihren Inhalt nur an das vorübergehende Interesse des Tages appelliren, einen längeren Werth. Im »Salut aux blessés!«, dem »Gruss den Verwundeten!«, welcher im Salon von 1877 erschien und den Namen seines Schöpfers mit neuem Glanz umgab, feierte diese Darstellungskunst ihren höchsten Triumph. An einem trüben Spätherbsttage zieht ein Häuflein deutscher Offiziere und Soldaten, die meist verwundet sind, von französischen Cavalleristen escortirt auf der vom Regen durchweichten Landstrasse an einem französischen General vorüber, welcher mit seinem Stabe und seiner Stabswache links vom Wege hält. Die französischen Offiziere, lauter elegante, aristokratische Gestalten, lüften höflich grüssend ihre Käppis, während die Deutschen, vierschrötige, ungeschlachte Gesellen mit auffallend grossen Köpfen, deren dicke Schädel kaum von der Feldmütze bedeckt werden, diese Courtoisie stumpf und unempfindlich hinnehmen. Die Tendenz des Malers war unverkennbar und wurde auch von Niemandem missverstanden. Der noble Sohn des Landes der feinsten Civilisation sollte in scharfen Gegensatz zu den Sprösslingen jenes Reiches gebracht werden, welches man als so barbarisch zu schildern sich beflissen hatte, dass man ihm sogar die Kenntnisse und den Gebrauch der einfachsten Gesetze internationaler Höflichkeit abstritt. Detaille hat ursprünglich die Scene umgekehrt behandeln wollen, als ein Défilé verwundeter französischer Offiziere vor den preussischen Siegern nach der Schlacht bei Wörth. Aber dieses Bild kam nicht über die Skizze hinaus, da ihm die zweite Fassung wirksamer erscheinen mochte. Der Erfolg bewies ihm, dass er sich nicht geirrt. Der Chauvinismus seiner Landsleute konnte das Gefühl der Befriedigung, welches ihm diese sarkastische Darstellung einflösste, hinter den vorzüglichen technischen Eigenschaften des Bildes verbergen. Wiederum war die Stimmung der



Atmosphäre, die Physiognomie der Landschaft mit ergreifender Wahrheit festgehalten und in der Zeichnung der menschlichen Figuren und namentlich der Pferde eine unanfechtbare Meisterschaft bekundet worden.

Als die Bilder, welche auf die Ereignisse von 1870 und 1871 Bezug hatten, im Jahre 1878 auf Befehl der Regierung sowohl von der Weltausstellung als vom Salon ausgeschlossen wurden — *par des raisons de haute convenance*, wie es in einer officiellen Kundgebung hiess —, vereinigten sich Detaille, Berne-Bellecour, Dupray, de Neuville und Protais zu einer Sonderausstellung bei Goupil, welche den Ruhm der jungen Schule auch dem internationalen Publikum verkünden sollte. Neben einer Reihe von älteren Bildern meist mit wenigen Figuren, welche ihre Abstammung von Meissonier nicht verleugnen konnten, hatte Detaille hier ein kurz vorher vollendetes, »Auf Recognoscirung«, ausgestellt, in welchem der Künstler eine schwierige Aufgabe mit grosser Virtuosität gelöst hatte. Auf der Landstrasse eines Dorfes, welche ganz vorn eine Biegung macht, kommt eine Abtheilung Chasseurs anmarschirt. Die vordersten werfen scheue, finstere Blicke auf einen preussischen Ulanen und sein Ross, welche im Vordergrunde niedergestreckt liegen. Die tödtlichen Kugeln müssen Ross und Reiter in dem Augenblicke getroffen haben, als sie um die Ecke biegen wollten. Das Plötzliche des Sturzes ist in der Lage der beiden Leichname mit höchster Anschaulichkeit, mit unübertrefflicher Wahrheit und mit einer Kühnheit geschildert worden, welche vor keiner technischen Schwierigkeit zurückschreckt. Dass aber auch diesem seltenen Können seine Grenze gesteckt ist, musste Detaille zu seinem Schaden im Jahre 1881 erfahren. Er hatte von der republikanischen Regierung, welche im Gegensatze zur napoleonischen die Verherrlichung von militärischen Actionen von ihrem Kunstprogramm gestrichen hatte, einmal aber von ihrer Satzung abgewichen war, den Auftrag erhalten, die feierliche Vertheilung der neuen Fahnen an die Armee am 14. Juli 1880 in einer grossen Composition zu verewigen. Nun war die Gelegenheit da, die Probe auf das Exempel zu machen, ob das System Meissonier der Ausführung von Werken grossen Stils gewachsen war. Diese Probe endete mit einem vollständigen Misserfolge: in der Farbe hart, bunt und stumpf, in der Charakteristik roh und flach und in den Bewegungen und Stellungen der Figuren steif und hölzern verrieth die grosse Leinwand keine einzige der glänzenden Eigenschaften, welche sonst für die künstlerische Physiognomie Detailles charakteristisch waren. Freilich hatte die eigenthümliche Art der Aufgabe dem Künstler nicht geringe Schwierigkeiten bereitet. Eine Regierung von Advokaten, Finanzmännern und Federhelden wird als Mittelpunkt einer militärischen Action stets eine Rolle spielen,



welcher selbst der souveränste Meister der Farbe den Anstrich des Ungehörigen und Lächerlichen nicht nehmen kann. Ist doch selbst ein so geschickter Künstler wie J. A. *Garnier*, welcher im Salon von 1878 eine erregte Scene aus der französischen Deputirtenkammer, eine Demonstration zu Gunsten Thiers', als des Befreiers des Territoriums, mit grosser Beredsamkeit und sicherer Ueberwindung des prosaischen, der künstlerischen Behandlung stark widerstrebenden Charakters einer parlamentarischen Körperschaft zu schildern wusste, bei der Darstellung derselben Fahnenvertheilung, obwohl er einen viel kleineren Maassstab gewählt hatte, an dem unheilbaren Zwiespalt zwischen der dominirenden Rolle der Civilpersonen und der secundären des Militärs gescheitert. Erst im Jahre 1882 hat Detaille durch das mit A. de Neuville ausgeführte Panorama der Schlacht von Champigny sein altes Renommée wiedergewonnen.

Während sich Detaille als Colorist nicht weit von dem System Meissonier entfernte, sondern sich auf die scharfe Betonung der Lokalfarben beschränkte — nur in den Lufttönen suchte er gewisse Stimmungen zum Ausdruck zu bringen, weil er seinen Horizont weiter nahm als sein Lehrer —, legte sein grösserer Nebenbuhler Alphons de *Neuville* das Hauptgewicht auf die Farbe einerseits und andererseits auf die Wahl eines Moments von höchster dramatischer Spannung. Geboren am 31. Mai 1836 zu St. Omer besuchte er mit sechzehn Jahren die Marinevorbereitungsschule zu Lorient, vermochte aber von seinen Eltern die Erlaubniss, zur Marine gehen zu dürfen, nicht zu erlangen. Diese bestanden vielmehr darauf, dass er die Rechte studiren sollte. Drei Jahre lang widmete er sich dann auch in Paris diesem Studium, brachte aber einen grossen Theil seiner Zeit damit zu, in der Militärschule und auf dem Marsfelde Soldaten zu zeichnen. Nach solchen Vorbereitungen glaubte er endlich, dass die Zeit gekommen sei, seiner innersten Neigung folgen zu dürfen. Er besiegte glücklich den Widerstand seines Vaters, und dieser machte sich selbst mit ihm auf den Weg, um an den Ateliers der ersten damaligen Militärmaler anzuklopfen. Aber weder Bellangé noch Yvon vermochten in den Studien des jungen Mannes eine derartige Begabung zu erkennen, dass sie ihm den Rath geben konnten, die ungewisse Bahn des Künstlers zu betreten. Neuville liess sich dadurch nicht abschrecken. Er ging zu Eduard Picot, wohl nur um ein Unterkommen zu finden, da dessen Atelier sich in den fünfziger Jahren einer grossen Frequenz erfreute. Die frostig-akademische Art seines Lehrers gewann keinen Einfluss auf ihn, einen desto grösseren aber der kühne Geist Eugen Delacroix', dessen Aufmerksamkeit er durch sein erstes, im Salon von 1859 ausgestelltes Bild, das »fünfte Jägerbataillon an der



Batterie Gervais« (Episode aus der Erstürmung des Malakoff im Krimkriege) erregt hatte und der ihm Zutritt in sein Atelier gestattete. Diese Bekanntschaft mit dem grössten Coloristen und dem kühnsten Dramatiker der französischen Schule hat die Instinkte erweckt, welche in Neuville schlummerten. Nur der Einfluss Delacroix' macht es erklärlich, dass der Schüler Picots sich völlig von der akademischen Schablone emancipiren konnte, welcher Pils und Yvon noch ihre Opfer darbrachten. Es dauerte aber noch geraume Zeit, ehe sich dem jungen Künstler würdige Aufgaben boten. Schon das nächste Jahr, 1860, brachte ihm eine Enttäuschung. Ein grösseres Bild, die Einnahme Neapels durch Garibaldi, zu welchem er in Italien eingehende Studien gemacht, missglückte. Er kehrte wieder zur Episode zurück und erlangte im folgenden Jahre durch seine »Gardejäger im Laufgraben des Mamelon vert« eine Medaille zweiter Classe. Obwohl auch seine späteren Bilder, die zum Theil Momente aus dem Kriege in Oberitalien behandelten, Beifall und Käufer fanden, sah er sich doch genöthigt, Illustrationen für Zeitschriften und Bücher anzufertigen, unter welchen diejenigen zu Guizots »Histoire de France« ebenso sehr hervorragend sind durch den Schwung und die Lebendigkeit der Composition als durch das gewissenhafte Studium der Costüme, Waffen u.s.w. und die Schärfe der Charakteristik. In diesen kleinen Zeichnungen lebt ein durchaus romantischer Geist, derselbe Geist, welcher Delacroix' »Einzug der Kreuzfahrer in Jerusalem« und seine Compositionen zu Walter Scott erfüllt.

Der Krieg von 1870 und 1871 führte auch für Neuville jenen Umschlag herbei, welcher sein Talent schnell zur Entwicklung und zur Reife brachte und ihn weit über die Mittelmässigkeit emporhob. Wie Detaille, Berne-Bellecour, Regnault und viele andere Künstler griff auch er zu den Waffen und machte den Krieg, insbesondere die Vertheidigung vor Paris im Norden der Stadt, als Ingenieuroffizier mit. Sein erstes Bild, »Bivouac vor Le Bourget« (im Salon von 1872) fesselte durch die Wahrheit der Schilderung. Aber der Augenblick der Ruhe, den er sich zur Darstellung gewählt hatte, entsprach noch nicht dem vollen Umfange seines Talents. Die unheimliche Spannung vor einem entscheidenden Moment, vor einer Katastrophe oder der Augenblick unmittelbar nach einer solchen — ganz wie Delaroche es liebte —, dieser Factoren bedurfte er noch, um jene tiefe Erregung hervorzurufen, welche seit 1873 fast mit jedem seiner Gemälde verbunden war. Er bediente sich dabei aber nicht jener abgenutzten Drahtpuppen, mit welchen die Historienmaler der alten Schule operirten, sondern er schuf vollständig neue Charaktere und Typen, wie er sie in den trüben Wintertagen von 1870 und 71 unter den



Schrecken eines furchtbaren Krieges beobachtet hatte. In dieser gewaltigen, tief erschütternden Tragödie hatten die theatralisch aufgeputzten Troupiers eines Horace Vernet, die sieggewohnten Soldaten eines Pils und Yvon keinen Platz. Wie Bellangé war auch Neuville die Aufgabe zugefallen, den Untergang heldenmüthiger Kämpfer zu malen, und in dem Schmerze über diese tragische Nothwendigkeit erhob er sich zu einem leidenschaftlichen Pathos, welches selbst dem gewöhnlichsten Liniensoldaten, dem jüngsten Mobilgardisten einen Hauch von heroischer Grösse, aber auch jenen melodramatischen Zug verleiht, von dem sich ein französischer Künstler, sei er Dichter, Maler oder Bildhauer, selten frei zu halten weiss. »Die letzten Patronen« (Salon von 1873), eine Scene aus den Kämpfen vor Sedan, legten den Grundstein zu Neuilles grosser Popularität. Durch Photographie, Holzschnitt, Lithographie und Kupferstich in zahllosen Exemplaren verbreitet übte dieses Bild an Hunderttausenden von blutenden Franzosenherzen seine trostreiche Gewalt. Bis auf die letzte Patrone haben sich diese Braven, Liniensoldaten, Turkos, Jäger, Offiziere und Gemeine, wie sie das Unglück und der Zufall zusammengewürfelt, in einem von Granaten durchlöchernten Hause der Vorstadt Balan vertheidigt. Die Scheiben sind zerbrochen, die Wände zerissen und die Möbel zertrümmert. Im Alkoven liegt ein todtter Soldat, in dessen letzte Munition sich die Ueberlebenden theilen. Zwei oder drei unterhalten noch ein schwaches Feuer durch das Fenster, zu welchem sich ein am Fusse Verwundeter hinschleppt, als wollte er die letzte Kraft an den Verzweiflungskampf setzen. Ein anderer erhebt mit dem Ausdrucke schmerzlichen Bedauerns seine zerschmetterte Hand, und an dem Bette, auf welchem der Todte liegt, sitzt ein junger Chasseur, der seine ganze Munition verschossen hat, in stumpfer Resignation, ein Bild vollkommenster Hoffnungslosigkeit, den Augenblick erwartend, wo die Feinde in diesen Raum des Schreckens eindringen werden. Alle Stadien des Heroismus waren hier in scharf beobachteten Typen vorgeführt. Ergreifender und in effectvollerer Beleuchtung konnte Niemand die glorreich Besiegten, die durch ihre Führer schmähhch Verkauften und Verrathenen darstellen. Jeder einzelne dieser Troupiers war ein Leonidas. Aber was vermag eine Legion von Leonidassen gegen ein Dutzend Verräther vom Schlage des Ephialtes? Damit hatte Neuville die Saite in dem Herzen seiner Landsleute getroffen, die einen hellen Widerklang gab, so oft er sie berührte. Indessen hatte er mit dieser einseitigen Darstellung des Heldenthums immer noch nicht das Ziel erreicht, welches er sich gesteckt. Die Feinde mussten herangezogen werden, um als Folie für die modernen Spartaner zu dienen, und zu diesem



Zwecke wurde ein anderes Dogma ausgebeutet, mit welchem der Nationalstolz der Franzosen die allgemeine Niederlage zu bemänteln sucht. Auf der einen Seite der Verrath und die Unfähigkeit der Führer, auf der anderen die grosse Uebermacht der Feinde, immer fünf gegen einen! Die nächsten Bilder brachten diesen Gedanken noch nicht mit vollster Klarheit zum Ausdruck. Im Salon von 1874 erschien der »Kampf auf einem Eisenbahndamm«, 1875 der »Angriff auf ein verschanztes Haus in Villersexel«, eine Episode aus den Kämpfen zwischen den Armeen der Generale Bourbaki und v. Werder, 1877 eine Episode aus der Schlacht bei Forbach. Dann aber verwendete er seine ganze Kraft auf das grosse Bild »Le Bourget« (30. October 1870), welches für den Salon von 1878 bestimmt war, aber von diesem ausgeschlossen und deshalb der Mittelpunkt jener schon erwähnten Sonderausstellung von Kriegsbildern wurde. Auf diesem Bilde brachte er nun den Gegensatz zwischen Siegern und Besiegten zu drastischem Ausdruck: ein kleines Häuflein nobler Helden, gestalten tritt auf den Plan, welches durch die Uebermacht barbarischer Horden erdrückt wird. Wie Hellenen und Scythen wurden hier Franzosen und Preussen einander gegenüber gestellt, diese rothhaarigen vierschrotigen Gesellen mit dicken Schädeln, langen Armen und grossen Füßen, eine ganz andere Race als die zarten, schlankgebauten Franzosen mit ihren ovalen, feingeschnittenen Gesichtern, ihren elegant geformten Schädeln und ihren aristokratischen Gliedmaassen. Schon die Quelle, welche der Künstler seiner Darstellung zu Grunde gelegt hatte, war eine trübe. In dem Buche des prahlerischen und wenig wahrheitsliebenden Generals Ducrot über die Vertheidigung von Paris hatte er gelesen, dass, als Le Bourget am 30. October 1870, »von Granaten durchlöchert und von einer ganzen Division der preussischen Garde angegriffen«, wieder in die Gewalt des Feindes gefallen war, »acht französische Offiziere und etwa zwanzig Mann in der Kirche des Dorfes noch Widerstand leisteten. Sie vertheidigten sich bis zum äussersten, und man musste sie durch die Fenster erschiessen und Kanonen herbeiführen, um die Trümmer dieser braven Truppe zur Uebergabe zu zwingen.« In Wahrheit ist Le Bourget nicht von einer ganzen Division der preussischen Garde, sondern nur von neun Bataillonen angegriffen worden, während sich die Stärke der Franzosen, welche aus jedem Hause eine Festung gemacht hatten, auf mindestens fünftausend Mann belief. Jedes Haus musste allerdings von den Preussen einzeln erstürmt werden, und unter diesen befand sich auch die Kirche. Dass man aber Kanonen auffahren musste, um eine Handvoll Franzosen herauszutreiben, ist eine jener lächerlichen Rodomontaden, mit welchen unfähige Generale die Darstellung ihrer Missgriffe und Niederlagen zu



bemänteln und für die Menge annehmbar zu machen wussten. Dass der Maler eine solche Schilderung begierig aufgriff und in seiner Phantasie zu einem Seitenstück zu dem Thermopylenkampfe erweiterte, wollen wir dem leidenschaftlichen Patrioten zu gute halten. Hat doch der Künstler ein Werk geschaffen, welches sowohl der Energie und der Glut der Schilderung als seiner grossen malerischen Vorzüge wegen den Höhepunkt seiner Thätigkeit bezeichnet. Zur Linken des Beschauers sieht man die furchtbar zerschossene Kirche, zur Rechten zieht sich die Dorfstrasse in den Hintergrund hinein, auf der sich die Artillerie, die eben aufgesessen hat, im Trabe abwärts bewegt. Die Fenster der Gebäude, welche den Platz vor der Kirche einschliessen, die Breschen in der Kirchenmauer, durch welche man hineingeschossen hat, und die Leitern, die an den Wänden lehnen, sind mit preussischen Soldaten besetzt, welche mit gespannter Aufmerksamkeit auf die Kirchenthür blicken, die sich eben geöffnet hat. Auf dem Platze vor der Kirche stehen preussische Gardisten, die Gewehre schussbereit, und in ihrer Mitte französische Gefangene und Blessirte, welche sich ihre Wunden verbinden. Im Vordergrund links, den Rücken dem Beschauer zugekehrt, steht ein preussischer Offizier, eine der besten Figuren des Bildes, die mit besonderer Schneidigkeit durchgeführt ist, stramm und propre — nur die hohen Stiefeln sind mit Koth bespritzt — wie auf dem Paradeplatz, in der Rechten den gezogenen Degen. Der Maler hat es sich allerdings nicht versagen können, diesen Prussien mit einem besonders grossen Kopfe und struppigen rothen Haaren zu bedenken. Aller Augen richten sich auf die geöffnete Kirchenthür: zwei Soldaten tragen auf einem Stuhle einen todtwunden Offizier hinaus, dem das kleine Häuflein folgt, welches den preussischen Kugeln entgangen ist. Zu dem ergreifenden Momente stimmt der trübe Herbsthimmel, dessen graue Wolken eben erst ihre Fluthen auf die zertrümmerten Häuser und den Verzweiflungskampf ergossen haben. Im Gegensatz zu Detaille legt Neuville das Hauptgewicht nicht so sehr auf die Zeichnung, auf die Präzision und Reinheit der Contouren als auf die malerische Haltung, auf den coloristischen Effekt und die Stimmung. Sein Colorit ist nicht bloss oberflächlich glänzend, sondern auch aus der Tiefe heraus leuchtend. In der Zeichnung verleugnet sich dagegen nicht der handfertige Illustrator, welcher zufrieden ist, mit wenigen kecken Strichen den Eindruck höchster Lebendigkeit erreicht zu haben. Deshalb spricht sich auch die künstlerische Eigenart Neuilles am ursprünglichsten in einer Reihe von Federzeichnungen aus, welche er zur Illustration eines Romans von Quatrelles »A coups de fusil« geliefert hat, in welchem die Vertheidigung einer kleinen französi-



schen Provinzialstadt gegen die Preussen in den grellsten Farben, etwa im Stile der Vertheidigung von Numantia und Saragossa, geschildert wird. Auch in dem Roman bildet ein Kampf um eine Kirche den Hauptmoment, in dessen Darstellung der Chauvinismus wahre Orgien feiert. Einmal aber ist der Künstler doch mit dem Patrioten durchgegangen. Wie auf das gesammte französische Volk, welches mit den preussischen Truppen in Berührung kam, hat die unheimliche, schreckhafte Erscheinung des Ulanen auch auf den Künstler eine so fascinirende Wirkung ausgeübt, dass er sie mit dem Griffel in ihrer Blitzartigkeit und Unwiderstehlichkeit festzuhalten strebte. Während Detaille eine billige Genugthuung darin suchte, einen gefallenen Ulanen darzustellen, zeigte Neuville die fliegenden Reiter, im wildesten Ungestüm durch die Strasse eines Dorfes jagend und Schrecken und Entsetzen vor sich her verbreitend, ein prächtiges Bild, in welchem die Freude an der Aeusserung üppigster Kraft über den nationalen Hass triumphirt.

Im Salon von 1881 erschien ein Seitenstück zu der Episode von Le Bourget, die Erstürmung des Kirchhofes von St. Privat durch die preussische Garde am Nachmittage des 3. August, wiederum eine Verherrlichung des französischen Heldenthums, die Darstellung eines Kampfes von einem gegen zehn, in welchem die heranfluthende Welle der Barbaren die Vertreter einer edleren Civilisation verschlingt. Den Kolbenstössen der preussischen Grenadiere ist eben das Thor des Kirchhofes gewichen, um welchen ein erbitterter Kampf getobt hat. Wie ein entfesselter Strom stürzen die Angreifenden in den Kirchhof hinein, mit furchtbarer, elementarer Gewalt die letzten Vertheidiger vor sich niederwerfend. Dieser Zusammenprall, ein Moment von höchster dramatischer Wirkung, ist mit erstaunlicher Kraft und Wahrheit, ohne einen theatralischen oder sentimentaligen Zug, geschildert. Allen voran wirft sich ein preussischer Offizier, der seinen Revolver abschießt, den Feinden entgegen, welche zu einem kleinen Häuflein zusammengeschmolzen sind. Wo die Gruppe der auf einander Stossenden aufhört, hört auch die Wahrheit auf, und es beginnt der Bühneneffekt. An einer Mauer im Hintergrunde lehnt eine Anzahl kampfunfähiger Franzosen, die entweder verwundet sind oder ihre Patronen verschossen haben. Wenn der Maler bei der Wahrheit geblieben wäre, hätten auch diese im entscheidenden Moment ihre Wunden vergessen und mit den Kolben auf die Feinde losschlagen müssen. Aber dann wäre der Maler um die melodramatische Stimmung gekommen, welche ein Hauptfactor seiner Erfolge ist. In dieser Reihe von resignirenden Kämpfern, von chevaleresken Gestalten, welche sich wie die Helden einer Tragödie gebahren, wie die Götter des Lichts, die von den



Dämonen der Finsterniss verschlungen werden, stellte er wieder den schroffsten Gegensatz zu den deutschen »Barbaren« mit ihren grobknochigen Gesichtern, unförmlichen Köpfen und rothen Haaren hin. Um den hoffnungslosen Ausgang der Katastrophe zu ergreifender Anschauung zu bringen, lässt Neuville von der linken Seite eine andere Abtheilung deutscher Soldaten in den Kirchhof eindringen, so dass auch für die letzten Vertheidiger ein Entrinnen aus der eisernen Umarmung nicht mehr möglich ist. Ganz im Vordergrund liegen einige Todte. Rechts hat man einen Blick auf brennende Gehöfte, deren dunkelrothe Gluth unheimlich zu dem bleiernen, von Pulverdampf geschwärzten Himmel emporsteigt, und auf die Colonnen der Sieger, welche von allen Seiten gegen die letzte Position des Feindes zusammengezogen werden.

Neben einer so glänzenden Erscheinung wie derjenigen Neuilles vermögen die übrigen Kriegsmaler nur eine bescheidene Stellung zu behaupten. Etienne *Berne-Bellecour* (geb. 1838), ein Schüler von Picot und Felix Barrias, begnügt sich damit, eine Episode von bescheidenem Umfange mit der Gewissenhaftigkeit eines Photographen festzuhalten und mit feinem Pinsel in allen Theilen gleich gewissenhaft durchzuführen, ohne eine lebhaftere Empfindung durchblicken zu lassen. Sein »Kanonen-schuss« (Salon von 1872) — eine Gruppe von Artilleristen und Marinesoldaten umsteht ein hinter einem Walle aufgepflanztes Geschütz und verfolgt mit gespannter Aufmerksamkeit die Wirkung eines soeben abgefeuerten Schusses — erwarb ihm eine erste Medaille. Es war auch das eine der beiden militärischen Bilder, welche in die französische Abtheilung der Weltausstellung Eingang gefunden hatten, vermuthlich weil auf demselben kein Feind zu sehen ist, also nicht mit Nothwendigkeit angenommen werden muss, dass es seine Entstehung der Belagerung von Paris durch die deutschen Heere verdankt. »Die Tirailleurs der Seine«, ein Ausfallsgefecht bei Malmaison am 21. Oktober 1870, welches im Salon von 1875 erschien, ist die Darstellung einer unbedeutenden Plänkelei, welche für die Franzosen insofern einiges Interesse besitzt, als sich an derselben mehrere Pariser Künstler betheiligt haben, die Berne-Bellecour mit grosser Lebendigkeit portraitirt hat. Eine Scene »im Laufgraben«, der Tod des Unterlieutenants Michel bei Boulogne-sur-Seine, ist etwas dramatischer gehalten und erregt auch durch den Stoff ein tieferes Interesse. Wie Detaille und de Neuville verwendet auch Berne-Bellecour eine grosse Sorgfalt auf die Durchbildung der Lufttöne. Das zweite Kriegsbild, welches 1878 von dem allgemeinen Verdikt nicht mit betroffen wurde, war die »Fahnenwache im Feuer« von Alexander *Protais* (geb. 1826), einem Künstler, der seit dem Krimkriege den französi-



schen Fahnen überallhin gefolgt und vorzugsweise bestrebt ist, die Müheligkeiten und tragischen Momente des Krieges in elegischer Weise, aber auch mit Beschränkung auf die Episode zu schildern. *) Hatte er schon während der siegreichen Feldzüge in der Krim und in Italien den Soldaten in Momenten belauscht, wo er sehnsuchtsvoll an die Heimat denkt, des Morgens mit banger Sorge den Ereignissen des Tages entgegensieht oder am Abend nach dem Kampfe ermattet auf den blossen Erdboden sinkt, hatte er die Verwundeten oder die einsam auf dem Schlachtfelde Sterbenden aufgesucht, so fand er während des unheilvollen Krieges von 1870 und 1871 nur solche Scenen des Jammers und der Verzweiflung zu schildern. In der »Trennung« der gefangenen Soldaten von ihren Offizieren und den »Gefangenen«, zwei ergreifenden Scenen, welche der Capitulation von Metz folgten, wollte er nach seinem eigenen Zeugnisse »den Schuldlosen, jenen Soldaten und Offizieren, welche bei Borny, Gravelotte und Saint Privat gekämpft, eine Ehrerbietung erweisen.« In langen Reihen, von preussischen Ulanen escortirt, ziehen die Trümmer der unglücklichen Armee an den Offizieren vorüber, deren bleiche Gesichter und geröthete Augen von dem Schmerze des Abschieds zeugen, und als letzten Gruss schwenken die Abziehenden ihren ehemaligen Führern die Kämpis entgegen. Auf dem anderen Bilde sieht man eine Abtheilung gefangener Chasseurs, von Deutschen bewacht, auf dem durchweichten Erdboden liegen, voller Verzweiflung und Unmuth über die erlittene Schmach. Protais hat selbst die Tage von Metz mit durchlebt und deshalb konnte er in die Schilderung derselben seine ganze Seele hineinlegen. Einmal führt er uns auf eines der entsetzlichen Schlachtfelder des Monats August, dessen Leichensaat die Nacht mitleidig mit ihrem Schleier zugedeckt hat. Man unterscheidet nur die Leiche eines französischen Kürassiers, dessen Panzer durch das Dunkel leuchtet. Auf einem anderen Bilde gab er in seiner schlichten Weise einem Gedanken Ausdruck, den andere Maler durch pomphafte Allegorien zu verkörpern suchten. Nach dem Kriege erschien das trauernde Elsass und das verathene Lothringen in Dutzenden von Exemplaren auf den Pariser Ausstellungen. Es waren hohle Declamationen, die einen Augenblick die Menge erregten, dann aber schnell wieder vergessen wurden. Protais hat diesen Gedanken des Schmerzes über die verlorenen Provinzen menschlicher aufgefasst und deshalb viel unmittelbarer die Empfindung getroffen. Auf einer Anhöhe vor Metz sitzt ein französischer Offizier und richtet, als ob er für immer Abschied nehmen wollte, seine kummer-

*) Jules Claretie, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris 1873 p. 150 ss.



vollen Blicke auf die Kathedrale der Stadt, welche die Abendsonne mit ihren letzten Strahlen vergoldet. Henri *Dupray* (geb. 1842), ein Schüler von Cogniet und Pils, beschränkt sich gleichfalls auf einzelne Gefechtsmomente, welche er mit grosser Lebendigkeit in der Zeichnung zu schildern weiss. Sein colorister Vortrag streift indessen oft an das Decorative.

In der Darstellung der kriegerischen Episode, in der Heraushebung des Individuums aus den Massen, in der Wiedergabe der Kämpfe und Leiden des einzelnen Soldaten haben die Maler des deutsch-französischen Krieges ausschliesslich ihre Befriedigung gesucht. Dadurch unterscheiden sie sich von den Kriegsmalern des zweiten Kaiserreichs, welche von den Aufträgen des Machthabers lebten und deshalb die Leiter und Organisatoren der militärischen Actionen in den Vordergrund stellen mussten, während der namenlose Troupier unter der Masse verschwand. Die Maler der Republik, welche keine Aufträge, keine Gnadenbezeugungen zu erwarten hatten, appellirten unmittelbar an das Volk, weil die republikanische Regierung, um ihrem Charakter, ihrer Friedensmission nicht untreu zu werden, die Kriegsmalerei nicht offiziell begünstigen durfte. Die Maler des Cäsarismus mussten diesen und seine Prätorianer verherrlichen, so lange die Sonne der Gnade ihre Strahlen vom Kaiserthron leuchten liess. Die Namen jener sind bis in das kleinste Dorf Frankreichs populär geworden, weil ihre nervösen, leidenschaftlichen Schilderungen die Revancheidee in den Herzen der Franzosen lebendig erhalten, die Namen Yvon und Pils sind von der grossen Menge fast vergessen, weil Inkerman, Malakoff und Solferino durch die Schlachten bei Metz, Sedan und Paris in den Schatten gestellt worden sind. Die moderne Kriegsmalerei klebt so sehr am Stoffe, dass für den Erfolg nicht der Werth der künstlerischen Ausführung an und für sich entscheidend ist, sondern dass die Verherrlichung der neuesten Ereignisse immer den Sieg über die Schilderung älterer Heldenthaten davonträgt.

Adolph *Yvon* (geb. 1817), ein Schüler von Delaroche, war der bevorzugte Maler des zweiten Kaiserreichs, der Nachfolger Horace Vernets, in dessen Manier er weiter schuf, nur mit dem Ehrgeize, auch dem Schlachtenbilde den Charakter des grossen Stils im Sinne von Delaroche aufzuprägen. Er hatte im Jahre 1845 Russland bereist und einzelne Momente aus dem dortigen Volksleben in Kreidezeichnungen mit realistischer Neigung geschildert. Aber sein Streben ging weiter. Im Jahre 1850 stellte er die »Schlacht von Kulikowo« aus, welche 1378 zwischen Russen und Mongolen geliefert worden war. Hier wusste er den wilden Zusammenstoss zwischen zwei Völkerschaften, von denen die eine nicht viel



weniger barbarisch war als die andere, recht anschaulich zu schildern. Die Sympathieen des Hofes und der grossen Menge gewann er aber erst 1853 mit dem »Uebergange Napoleons über die Alpen« (im Schloss von Compiègne) und 1855 mit dem »Marschall Ney, der die Nachhut der Armee im russischen Winterfeldzuge deckt«. Mit diesem Bilde zog er in das Museum von Versailles ein, welches er in den nächsten Jahren mit einer Reihe von Gemälden füllen sollte, welche denen Horace Vernets an Grösse nicht viel nachstehen. Wie dieser die Eroberung von Constantine in drei Momenten dargestellt hatte, so war Pils der Auftrag ertheilt worden, den Sturm auf den Malakoff, einen Berg bei Sebastopol, ebenfalls in drei Momenten zu schildern. Es waren dies die »Courtine des Malakoff«, die Erstürmung der mittleren Umwallung (1859), die »Kehle des Malakoff« (1859) und die »Eroberung des Thurms«, welcher die Höhe krönte und mit dessen Einnahme die Russen aus ihrer letzten Position verdrängt wurden. Yvon verfolgte auf diesen Gemälden die doppelte Absicht, einmal die Tapferkeit der gemeinen Soldaten in das gebührende Licht zu setzen, dann aber auch die Führer, Mac Mahon, Bosquet und die übrigen Offiziere in den Vordergrund zu rücken. Da er zugleich nach höchster Lebendigkeit im Massenkampf strebte, entstand ein buntes Durcheinander, welches auch durch das Colorit nicht zusammengehalten wird. Die »Schlacht bei Solferino« (1861) und die »Schlacht bei Magenta« (1863) laufen auf eine Verherrlichung Napoleon III. und seiner Generale hinaus. Während der Maler sich bei dem ersteren auf die Darstellung des Kaisers beschränkte, der mit seinem Generalstab auf einem Hügel hält und einen Befehl ertheilt, dessen entscheidende Bedeutung durch nichts äusserlich gekennzeichnet wird, ist das zweite Bild wenigstens lebhafter und reicher in der Composition. Ein Versuch Yvons, sich im Salon von 1875 mit einer Darstellung des berühmten »Kürassierangriffs bei Reichshofen« (Wörth) mit den jüngeren Militärmalern zu messen, misslang vollständig. Seine Zeit war unwiederbringlich vorüber. Die Composition war ohne Feuer, ohne Leben und Wahrheit. Die früher erprobten Mittel versagten ihre Wirkung. — Isidor Pils (1813—1875), ein Schüler Picots,^{*)} war Yvon in jeder Hinsicht überlegen. Er begann seine Laufbahn mit einem »Rouget de l'Isle, die Marseillaise singend« (1849), ging dann zu Genrebildern ergreifenden Inhalts über (der Tod der barmherzigen Schwester; ein Soldat, Brot an die Armen vertheilend; das Gebet im Hospital) und kam endlich 1855 mit dem »Laufgraben vor Sebastopol«, in welchem eine Abtheilung Zuaven arbeitet, in das rechte Fahrwasser.

^{*)} Becq de Fouquières, Isidore Alexandre Auguste Pils, Paris 1875.



Mit der »Ausschiffung der Truppen in der Krim« (1857) und der »Schlacht an der Alma« (1859), welche den Höhepunkt seiner Thätigkeit bezeichnet, suchte auch er beiden Theilen, dem Troupier wie dem Feldherrn, gerecht zu werden. Aber sein Herz ist augenscheinlich mehr bei dem Troupier, welchen er in seinen Leiden und Freuden aufgesucht hatte und mit dem er so vertraut geworden war, dass seine Schilderungen aus dem Soldatenleben von typischer Bedeutung sind und daher an Werth seine grossen Schlachtenbilder überragen. Er war ein Meister im Aquarelliren, und deshalb wählte er diese Technik für die Blätter, auf welchen er das Leben und Treiben im Bivouac und im Kriegslager, Vertreter aller Waffengattungen auf dem Exerzierplatz, im Manöver und im Felde mit jener schlichten Wahrheit und jener sprühenden Lebendigkeit darstellte, welche nur das Resultat langjähriger Studien und Beobachtungen sind. Er war später Professor an der Kunstschule und Mitglied des Instituts geworden und erhielt in dieser Eigenschaft den Auftrag, an der Deckenwölbung des Treppenhauses in der neu erbauten grossen Oper vier Gemälde auszuführen, welche jedesmal Apollo, den Gott des Gesanges, zum Mittelpunkte haben sollten. Noch einmal raffte sich der Meister auf, um in diesen Compositionen den idealen Stil wieder wachzurufen, welchem er in seinen Jugendbildern, dem »hl. Petrus, der den Lahmen heilt«, dem »Tod der heiligen Magdalena« und den »Bacchanten und Satyrn« gefolgt war. An Schwung und Leben fehlt es diesen Compositionen nicht, aber es fehlt ihnen der grosse Stil und das klare, lichtvolle Colorit, welches einer Plafondmalerei das Schwere, Lastende nehmen soll.

Pils hat auch eine Anzahl von Schülern herangebildet, von denen sich besonders die der jüngeren Generation, die Maler Dantan, Benner und Mathey einen Namen gemacht haben. Joseph Eduard *Dantan* (geb. 1848), welcher nach dem Atelier von Pils noch dasjenige Henri Lehmanns besuchte, hat sich, wie die meisten jüngeren Maler, in der Historienmalerei, im Genre und im Portraitchen bethätigt. Neben mythologischen Bildern hat er religiöse Gemälde für Kirchen und Hospitäler gemalt, bis jetzt aber das Beste in Portraits und modernen Genrebildern geleistet, unter welchen letzteren sich das »Frühstück des Modells« im Salon von 1881 durch gediegene künstlerische Vorzüge, Reinheit der Zeichnung, Zartheit der Modellirung und durch eine pikante Beleuchtung gerechten Beifall erwarb. Jean *Benner* hat sich als Genre-, Landschafts- und Portraitmaler bewährt. Im Salon von 1881 zeigte er sich auch sehr glücklich mit einer jener namenlosen Schönheiten, welche ohne einen mythologischen Vorwand in einer anmuthigen Landschaft verführerisch



gruppiert werden, um dem Künstler Gelegenheit zu geben, seine Formenkenntnis und seine Virtuosität in der realistischen Behandlung des rosigen oder schneeigen Fleisches im Gegensatz zu dem saftigen Grün von einer möglichst vorteilhaften Seite zu zeigen. Paul *Mathey* hat sich im Salon von 1877 durch ein meisterhaftes Portrait des Decorationsmalers Rubé, den er in sehr origineller Auffassung bei der Arbeit dargestellt hat, bekannt gemacht.

Wie eine bestimmte Richtung der französischen Genremalerei durch seinen Schüler Meissonier auf Léon Cogniet zurückgeht, so darf man ihn geradezu als den Vater der modernen Portraitmalerei Frankreichs bezeichnen. Ricard, Bonnat, der Stolz der jüngeren Schule, und Nélie Jacquemart sind aus seinem Atelier hervorgegangen. Louis Gustav *Ricard* (ca. 1824—1873) war seit 1850, wo er zum ersten Male ausstellte, anderthalb Jahrzehnte hindurch ein gefeierter Modemaler der vornehmen Welt. Er verstand es, schöne Frauen und geistreiche Männer mit der weichen Grazie und der schwärmerischen Sentimentalität eines van Dyck darzustellen, dem er auch das leuchtende Colorit und die breite malerische Behandlung abgelauscht hatte. Aber in dem Bestreben, seine Modelle möglichst interessant in Scene zu setzen, verfiel er schliesslich in einen bald violetten, bald grünlichen Ton, welcher den Dargestellten das Aussehn von Geistererscheinungen verlieh. Ebenso schnell wie er emporgestiegen, ist er auch wieder in Vergessenheit gerathen, und die überschwänglichen Lobredner, die er auf der Höhe seines Ruhmes gefunden, haben nicht Recht behalten.*) Reeller und dauernder sind die künstlerischen Verdienste, die sich Léon *Bonnat* als Portrait-, Genre- und Historienmaler erworben hat. Geboren am 20. Juni 1833 in Bayonne in Südfrankreich, kam er als vierzehnjähriger Knabe nach Madrid, wo seine Begabung am Studium der spanischen Meister in den dortigen Kirchen und Galerien erwachte. Die Eindrücke, die er hier empfing, waren so mächtig, dass sie durch die Unterweisung des eleganten Portrait- und Historienmalers Federico Madrazo, eines Schülers von Winterhalter, der Bonnats erste Schritte auf den Bahnen der Kunst lenkte, nicht mehr verwischt werden konnten. Velasquez, insbesondere aber die spanischen und später die italienischen Naturalisten vom Schlage eines Coello, Herrera, Zurbaran, Ribera, Caravaggio blieben die Vorbilder, welchen er in der Farbe sowohl wie in der energischen, rücksichtslosen Naturauffassung und Charakteristik nacheiferte. Nur im Portrait wurde sein leidenschaftliches Ungestüm durch den Einfluss

*) So besonders von Hartmann in »Büsten und Bilder«.



Cogniets etwas gemässigt, in dessen Atelier er im Jahre 1854 eintrat, nachdem es ihm seine Vaterstadt Bayonne ermöglicht hatte, nach Paris zu gehen. Als er vergebens um den 'grand prix de Rome' kämpfte, trat seine Vaterstadt wiederum helfend ein und gewährte ihm die Mittel zu einem dreijährigen Aufenthalt in Rom von 1858—1860. Weit entfernt aber, hier ausschliesslich classische Studien zu machen und die Resultate derselben zu akademischen Compositionen zu verarbeiten, versenkte er sich auch mit Eifer in das bunte römische Volksleben. Nachdem er mit einem biblischen Gemälde »Adam und Eva finden den Leichnam Abels« (1860, Museum von Lille) gleichsam die Berechtigung zu der ihm gewordenen Unterstützung nachgewiesen, malte er 1861 sein erstes Genrebild aus dem italienischen Volksleben, dem schnell aufeinander die »Pilgerin vor der Statue des hl. Petrus in der Peterskirche« (1864), die »neapolitanischen Landleute vor dem Palast Farnese in Rom«, das köstliche »Scherzo« (1873), die »Tenerezza« und »Non piangere«, das Seitenstück zu derselben, folgten. Mit welcher Naivetät und Frische war hier das italienische Landvolk aufgefasst im Gegensatze zu den sentimentalen Helden eines Robert und den schwindsüchtigen Gestalten eines Hébert! Ohne die Nebengedanken des einen oder des anderen ging Bonnat frisch und frank der Natur zu Leibe, nur nach dem höchsten Reichthum der malerischen Erscheinung strebend. Er umgab die Gestalten mit einem malerischen Duft, welchen er nur von den Sonnenstrahlen durchbrechen liess, und brachte so die grellen Farben der Volkstrachten zu einer Harmonie zusammen, deren malerische Reize in erster Linie fesselten. Im Ausdruck der Köpfe beschränkte er sich auf die Wiedergabe der einfachsten Empfindungen. Lachen und Weinen sind die unmittelbarsten Gefühlsausbrüche eines schlichten sorglosen Volkes. Hier vergiesst eine kleine Trasteverinerin bittere Thränen, während ein kleiner Genosse sie zärtlich umfasst und zu ihr tröstend spricht: Non piangere! Nicht weinen! Dort schmiegt sich ein kleines Mädchen im Uebermaafs des Glücks und der Seligkeit in den Schooss seiner Mutter, schlingt seine Arme mit ganzer Kraft und Innigkeit um ihren Hals und wendet sein freudestrahlendes Antlitz, auf welches das volle Sonnenlicht fällt, dem Beschauer zu. Die Mutter erwidert die Umarmung mit gleicher Innigkeit. Ihre Wange ruht an der des Töchterleins, und Mutterstolz und Mutterwonne verschönen und adeln ihre schon etwas verblühten Züge. Köpfe und Arme, das Kopftuch der Mutter und das weisse Hemdenzeug sind in volles Sonnenlicht getaucht, welches zu dem schwimmenden und schwebenden Helldunkel des Hintergrundes und den schweren Tonmassen der Gewandung den schärfsten Contrast bildet. Im



Ausdruck der Köpfe das höchste Maafs der Empfindung, im Colorit die stärkste malerische Wirkung — das waren fortan Grundsätze, denen Bonnat auf seinen religiösen und Genrebildern folgte.

Nachdem er noch einige grössere religiöse Bilder, wie das »Martyrium des hl. Andreas« (1863), der »hl. Vincenz von Paula nimmt die Stelle eines Galeerensclaven ein« (1866) und eine »Himmelfahrt Mariae« für die Kathedrale seiner Vaterstadt geschaffen, auch einen Versuch mit der antiken Mythe gemacht, den ersten und einzigen, »Antigone führt den blinden Oedipus« (1865), unternahm er im Jahre 1868 eine Reise nach dem Orient, welcher für alle Maler des modernen Frankreichs seit dem Vorgange von Décamps und Delacroix das gelobte Land der Kunst oder vielmehr die Hochschule des Colorismus geworden ist, wie es für die Maler der classischen Epoche, für David, Ingres und ihre Nachfolger, Italien gewesen war. Bonnat ging nach Palästina und Aegypten und studirte auch hier das Volksleben in seiner bunten Mannigfaltigkeit, welche »auf der Strasse in Jerusalem« und »dem Negerbarbier von Suez« (1873), welcher mit der souveränen Geberde eines orientalischen Henkers seinem auf einer gelben Matte kauern den Klienten den Kopf kahl rasirt, zu glücklichem Ausdruck kam.

Als der durch die Communards verbrannte Justizpalast wiederhergestellt werden sollte, erhielt Bonnat den Auftrag, für den Sitzungssaal des Schwurgerichts einige Gemälde auszuführen, welche an die Bestimmung des Raumes anzuknüpfen hatten. Bonnat erfasste diesen Auftrag mit der ganzen Leidenschaftlichkeit seines südlichen Temperaments. Er wollte keine blosse Decoration des Saales, keine frostige Symbolik liefern, sondern durch die Kraft und Eindringlichkeit seiner Darstellung unmittelbar auf das Gemüth der Angeklagten wirken, welche vor den Assisen erscheinen müssen. Hinter dem Richtertisch befindet sich eine halbrunde Nische, und für diese malte er den gekreuzigten Christus. Er stellte aber nicht den erhabenen Gottmenschen dar, den im Tode bereits die göttliche Majestät umstrahlt, sondern er bot seine ganze technische Virtuosität auf, um dem Beschauer das furchtbare Drama in Erinnerung zu rufen, welches sich auf dem Kreuzeshügel abgespielt hat. Aus dem tiefdunkeln Hintergrunde zucken blutige Lichter unheimlich auf und werfen ihren Schein auf einen Körper, dessen Muskeln über alle Maassen auseinandergezerrt und aufgedunsen sind. Es ist ein gewöhnlicher, irdischer Mensch, der hier seinen letzten Seufzer aushaucht und den letzten Blick unsäglichen Leidens zum Himmel emporsendet, nachdem er die schrecklichsten aller körperlichen Qualen erduldet. Der Anblick dieses martervollen Todes soll, so argumentirte Bonnat, hartnäckige



Verbrecher erschüttern und zum Bekenntniss ihrer Schuld bewegen. Als das Gemälde im Salon von 1874 erschien, wurde es wegen seines derben, fast brutalen Naturalismus auf das heftigste angegriffen. »C'est le Christ des forcats! Das ist der Christus der Sträflinge!« riefen die Einen, »le Christ aux muscles!« höhnten die Anderen, welche ein grösseres Vergnügen an den glatten Modellfiguren eines Cabanel und Bouguereau fanden. In der That ist Bonnat, selbst wenn man seine Absicht gelten lässt, in der Betonung der Muskulatur und der Neigung zum Trivialen zu weit gegangen. Er hat sich so tief in die gemeine Wirklichkeit versenkt, dass er dem Beschauer sogar den Staub des Weges nicht erspart hat, der auf den Füßen Christi liegen geblieben ist. Neben dem Bilde des Gekreuzigten befinden sich, grau in grau gemalt, die allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit und der Stärke, welche an Energie der Formgebung und Kühnheit der Conception dem Heiland nichts nachgeben. Das Mittelbild der Decke führt noch einmal die Gerechtigkeit vor, wie sie, eine weibliche Figur, die Unschuld, schützend, den Urtheilsspruch über das Verbrechen fällt, welches durch einen gefesselten Mann von wildem Aussehen personificirt wird.

Seit dem Jahre 1875 ist Bonnat auch in die Reihe der ersten französischen Portraitmaler getreten. Im Salon dieses Jahres erschien das Bildniss der Schauspielerin Madame Pasca, auf welchem er dieselben coloristischen Prinzipien zur Geltung zu bringen suchte, wie auf seinen religiösen Gemälden. Von einem schwärzlichen, durch rothe Reflexe aufgehellten Hintergrunde hebt sich der kraftvoll modellirte Kopf und die in eine weisse, mit schwarzem Pelz besetzte Atlasrobe gekleidete, volle Gestalt energisch ab. Die Schatten des Hintergrundes fallen auf den schillernden, mit meisterlicher Virtuosität behandelten Stoff und auf das ausdrucksvolle Gesicht, ohne jedoch die Wirkung der ganzen, leuchtenden Erscheinung zu beeinträchtigen. Mit spielender Hand weiss Bonnat die grössten coloristischen Schwierigkeiten, die er sich selbst in den Weg legt, zu überwinden, weiss er die schneidendsten malerischen Contraste zu einer strengen, düsteren Harmonie zu vereinigen. Schon im Jahre 1877 feierte er den höchsten Triumph auf dem Gebiete der Portraitmalerei mit dem Bildniss Thiers'. Nélie Jacquemart, auch eine Schülerin Cogniets, hatte einige Jahre zuvor ein Portrait des berühmten Staatsmannes und Historikers gemalt; aber aus ihrer Schilderung lernte man kaum mehr als den schlauen Fuchs, den klugen Zwischenhändler, den geistreichen Schriftsteller kennen, während aus Bonnats Auffassung die ganze historische Persönlichkeit in ihrer universellen Bedeutung herauswuchs. Wie ihn Bonnat aufgefasst und dargestellt, wird Thiers



für die Nachwelt typisch bleiben. Von einem völlig dunkeln, fast schwarzen Hintergrunde löst sich der Kopf in voller plastischer Rundung ab. Alle kleinen Falten und Kniffe der Haut, alle kleinen charakteristischen Züge, welche dem Kopfe ein verschmitztes Aussehen, eine Physiognomie gaben, aus welcher alle Listen und Künste wie aus versteckten Schlupfwinkeln hervorlugten, hat Bonnat auf grosse, energische Linien gebracht, ohne dass durch diese generelle Behandlung die Physiognomie irgendwie beeinträchtigt worden wäre. So ist dieses Gemälde über den Werth eines privaten Bildnisses zu einem echt historischen Portrait von monumentalem Charakter emporgestiegen. Während er auf ihm den Staatsmann in seiner kühlen Abgeschlossenheit — auch die Malweise hatte diesen Charakter festgehalten — hingestellt hatte, schrieb er 1879 in das durchfurchte Antlitz Victor Hugos die ganze wildbewegte Biographie des Dichters hinein, die tiefe Leidenschaftlichkeit dieses vulkanischen Temperaments, aus welcher sich seine Marotten erklären, und den unstillbaren Weltschmerz, welcher nicht bloss seine Poesieen, sondern auch seine Handlungen erfüllt und bestimmt. Dem glühenden Charakter, der sich in seinen Aeusserungen immer zwischen Extremen bewegt, entspricht auch die Malweise, welche sich ebenfalls in den schärfsten Contrasten ergeht. Aus dem schwarzen Hintergrunde leuchtet nur der von weissem Haar und Bart umrahmte Kopf hervor, welcher sich leicht zu der Hand des auf einen Tisch gestützten linken Armes neigt. Die rechte Hand — bei Künstlern will man die Hände sehn — ist zwischen den Rock geschoben und bewirkt hier in ihrer leuchtenden Helligkeit eine brüske Unterbrechung der monotonen, dunkeln Gewandmassen. Ganz ähnlich hat Bonnat auch das Portrait seines Lehrmeisters Cogniet behandelt, wie wir überhaupt demselben coloristischen Prinzip auf allen Bildnissen des energischen, nach voller Lebenswahrheit strebenden Künstlers begegnen: immer dieselbe scharfe Hervorhebung des Kopfes durch alle Mittel des Coloristen und des Zeichners, immer dieselbe Unterordnung des Costüms und des auf das geringste Maafs beschränkten Beiwerks unter Kopf und Hände, in welchen sich die geistige Bedeutung der Persönlichkeit immer in schlagender Weise ausspricht. Bisweilen wirft der dunkle, den spanischen und italienischen Naturalisten abgelernte Hintergrund schwärzliche, bläuliche und violette Reflexe auf das Fleisch, so dass die Erscheinung mehr geisterhaft als natürlich wirkt; stets offenbart sich aber die souveräne Meisterschaft eines Künstlers, dem alle technischen Prozeduren geläufig sind.

Ein minder glänzendes Talent als Bonnat ist Nélie Jacquemart (geb. 1843), welche ähnlich wie jener ihre Laufbahn mit religiösen



Gemälden begann.*) Sie malte »Christus und die Jünger von Emmaus« für Notre Dame de Clignancourt, dann einen »hl. Eugen« für St. Jacques du Haut Pas und dazwischen ein Genrebild »Molière und Corneille im Gasthaus zum Pomme du pin«. Aber erst im Jahre 1868 lenkte sie die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde durch ein zwar schlicht gemaltes, aber fein charakterisiertes Portrait auf sich, dem 1869 das Bildniss des Unterrichtsministers Duruy folgte. Die vornehme, idealisirende Auffassung, welche die dargestellte Persönlichkeit über die triviale Wirklichkeit erhob, fand solchen Beifall, dass sich bald die Spitzen der offiziellen Welt um die Gunst bewarben, von der bescheidenen, feinsinnigen Künstlerin gemalt zu werden. Dieselbe überliess es den Photographen, die gemeine Aehnlichkeit in den Portraits wiederzugeben. Sie legte das Hauptgewicht ihres künstlerischen Schaffens darauf, aus einer Persönlichkeit die Summe der geistigen Eigenschaften zu ziehen und dieselben gleichsam concentrirt in die Züge einzutragen, welche sich nur in ihren allgemeinen Umrissen an die Natur hielten. Sie übte an den Physiognomien gewissermassen eine Kritik, indem sie den vornehmsten und edelsten Charakterzug auswählte und denselben als maafsgebend auf die Gestaltung und Charakterisirung der Gesamtpysiognomie wirken liess. Sie huldigte darin fast dem Grundsatz des englischen Malers Thomas Lawrence, welcher die Aufgabe des Portraitisten dahin definirte: »Man suche aus dem Antlitz des Modells einen einzigen Zug heraus. Man kopire ihn treu, ja slavisch; dann kann man alle übrigen Züge verschönern. Man wird ein ähnliches Bildniss gemalt haben, und das Modell wird zufrieden sein.« Nicht so zufrieden wie die Modelle war die Kritik mit den Bildnissen des Fräulein Jacquemart. Am lebhaftesten wurde das Portrait von Thiers beföhdet, welches im Salon von 1872 erschien. Die gewöhnliche Aehnlichkeit war hier denn doch in einem Grade vernachlässigt worden, welcher sich mit dem künstlerischen Prinzip der Malerin nicht mehr rechtfertigen liess. Dadurch dass sie die Leinwand über den Knien abgeschnitten hat, ohne den Rock zu beendigen, hat sie in dem Beschauer eine Illusion hervorgerufen, welche der Wirklichkeit widerstreitet. Thiers erscheint auf diese Weise von viel grösserer Statur als er in der That war. Auch an der Pose fand man zu tadeln, weil sie an den Photographen erinnerte und nicht das freie malerische Arrangement des Künstlers erkennen liess. Alle diese Mängel wurden am Ende durch die Lebendigkeit der Züge und die Lebhaftigkeit des Blicks ausgeglichen. »Fräulein Jacquemart«, schrieb Jules

*) Paul d'Abrest in der Zeitschrift für bildende Kunst X. S. 367 ff.



Claretie,*) »hat in Thiers nur das gedankenvolle Oberhaupt eines genesenden Landes, den über die Niedergeschlagenheit seines Landes betrübten Patrioten sehen oder malen wollen, der aber stark und entschlossen genug ist, sein Vaterland, wenn er es vermag, wieder aufzurichten.« Nélie Jacquemart hat ausserdem noch mehrere Damen der vornehmen Welt und die Marschälle Canrobert, Graf Palikao, Aurelles de Paladines (1877), den Justizminister Dufaure und den Marquis von Montesquieu (1878) gemalt. Den letzteren hatte sie mit zwei Jagdhunden in seinem Parke dargestellt und sich dabei nicht nur als tüchtige Landschafts- und Thiermalerin bewährt, sondern auch einen grösseren Reichtum der Palette entfaltet, als er sonst ihren von einem feinen grauen oder braunen Tone beherrschten Bildnissen eigen ist.

Ein dritter Portraitmaler aus der Cognietschen Schule, welcher es zu grosser Beliebtheit gebracht hat, ist Claude Ferdinand *Gaillard* (geb. 1834). Er gehört zu den in Frankreich nicht seltenen Künstlern, welche mehrere Gebiete der Kunst mit gleicher Fertigkeit beherrschen. Er ist ein vortrefflicher Zeichner, nächst Henriquel Dupont, dem Interpreten von Delaroche und Ingres, Frankreichs berühmtester Kupferstecher und Radierer und ein gewandter Portraitmaler von grosser Beweglichkeit und Aneignungsfähigkeit. Entbehren seine Bildnisse auch der Originalität in der Auffassung und einer individuellen Physiognomie in der malerischen Behandlung, da sich Gaillard gern von der herrschenden Strömung mit fortziehen lässt, so sind sie dagegen unübertreffliche Meisterwerke in der Zeichnung, in der Feinheit der Charakteristik und in der Vornehmheit und natürlichen Anmuth der Repräsentation. Von mystisch-religiösen Neigungen bestimmt, hat der Künstler sich in den letzten Jahren besonders durch die von ihm nach eigenen Zeichnungen gestochenen Portraits der Päpste Pius IX. und Leo XIII., des Grafen von Chambord, des Dom Guéranger, Abtes von Solesmes, und des Bischofs von Poitiers, Monseigneur Pie, eine hervorragende Stellung unter den Portraitisten erworben.

Auch Jules *Lefebvre* (geb. 1836) begann seine Laufbahn als Portraitmaler und zwar schon im Jahre 1855, wo er ein Bildniss auf die Weltausstellung schickte. Es gelang ihm aber erst 1861 mit einem »Tode des Priamos« den römischen Preis zu erringen. In Rom malte er mythologische und Genrebilder, ohne zu einem durchschlagenden Erfolge zu gelangen. Der Salon von 1868 wurde dann die Wiege seines Ruhms. In einer »ruhenden Frauengestalt« bekundete er eine solche Virtuosität in der Behandlung des nackten Körpers, dass der Beifall, der ihm dafür

*) *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris 1873, p. 188.



zu Theil wurde, ihm den Weg wies, auf welchem er fortzuschreiten hatte. In Salon 1870 erschien dann auch bereits sein Meisterwerk, die »Wahrheit« (im Luxembourg), welche zwar ihre Abstammung von dem Urbilde dieser nackten Allegorien, der »Quelle« von Ingres, nicht verläugnen kann, aber doch eigene Physiognomie genug besitzt, um als Typus des Schönheitsideals der Epoche des dritten Napoleon gelten zu können, welche nichts weniger als die Wahrheit vertragen konnte. Es ist in der That eine grausame Ironie des Zufalls, dass dasjenige Werk, welches in dem letzten Salon des zweiten Kaiserreichs die grösste Bewunderung erregte, eine Personifikation der Wahrheit sein musste. Diese Wahrheit war freilich für die Gesellschaft zurecht gemacht, welche die Wahrheit niemals ungeschminkt, sondern von glatten Phrasen umhüllt, gepudert und parfümirt erhielt. In einer Felsgrotte steht eine schlanke Frauengestalt mit grossen schwarzen Augen, die mit ernstem Ausdruck auf den Beschauer gerichtet sind, mit schwarzen, auf die elfenbeinzarten Schultern herabwallenden Haaren. In der erhobenen Rechten hält sie einen Spiegel, von welchem sich silberne Strahlen mit durchdringender Leuchtkraft ergiessen. Der Körper ist mit grösster Zartheit und Feinheit zu einer kühlen, porzellanartigen Glätte durchgebildet. Wie eine Marmorfigur schimmert die Gestalt aus dem Helldunkel des Hintergrundes hervor. Jeder individuelle Zug ist aus dem nackten Körper herausgearbeitet. Von dem Modell ist keine Spur mehr zu finden, aber auch keine Spur mehr von warmem Lebensodem, welche den schönen Körper erfüllte. Es ist eine frostige Abstraction der Natur, eine wohlgesetzte Phrase ohne Inhalt, eine kokette Apotheose weiblicher Schönheit, welche zu der köstlichen Naivetät, der jungfräulichen Abgeschlossenheit der Ingresschen Nymphe im schroffsten Gegensatze steht. Auf diese erste Allegorie liess Lefebvre mehrere andere folgen, ohne jedoch wieder einen ähnlichen Erfolg zu erringen. Die »Grille« (1872) ist ein junges, schwarzhaariges, eben erst dem Kindesalter entwachsenen Mädchen, dessen nackter, wie aus Elfenbein gedrechselter Körper sich von einer weissen Mauer abhebt. Herbstlich gefärbte Blätter auf dem Erdboden deuten daraufhin, dass die leichtfertige Grille nicht für den Winter gesorgt hat, mit anderen Worten, dass die Dirne ihre Reize vergeudet hat, ohne an die Zukunft zu denken. In der Charakteristik gewisser Körpertheile hat der Künstler ihren moralischen Zustand in raffinirter Weise zum Ausdruck zu bringen gesucht. Im Jahre 1875 erschien in Salon ein Bild, auf welchem er den »Traum« auf Grund einer Stelle des Ossian »Und der Traum verflog in den Nebeln des Morgens« zu personificiren unternahm. Ueber einem Gewässer, aus welchem Nymphaen ihre weissen Häupter emporheben, wird



eine nackte Frauengestalt von den Wasserdünsten zur Sonne emporgetragen, vor deren Strahlen sie sich in Nebel auflöst. Um den Schein der Realität zu vermeiden, hat der Maler den Körper gleichsam zu einem flockigen Schaume zerrieben, der hie und da einen rosigen Schimmer erhalten hat. Neuerdings hat er sich wieder antiken Stoffen zugewendet (1879 Diana im Bade überrascht, 1882 Schmückung einer griechischen Braut), ohne jedoch mehr zu erreichen, als einen sinnlichen Reiz, welchem es an jedem tieferen Inhalte gebricht.

Ein tüchtiger Portraitmaler aus der Schule Léon Cogniets ist auch *Feyen-Perrin* (geb. 1829), der sich aber ebenso wie Eugen *Feyen*, ein Schüler von Delaroche, mehr durch Genrebilder aus dem Leben der Fischer und Fischerinnen von Cancale in der Bretagne einen Namen gemacht hat. Feyen-Perrin weiss die schlanken Gestalten der hübschen Fischermädchen mit ihren flatternden Hauben, die hochaufgeschürzt beim Herannahen der Fluth lachend und jubelnd vom Austernfange heimkehren, mit grosser Liebenswürdigkeit in einem hellen klaren Tone zu schildern (Gemälde von 1874 im Luxembourg). Eugen Feyen hat die Fischermädchen einmal als »Aehrenleserinnen des Meeres« beim Austernverkauf (1872 im Luxembourg), ein anderes Mal bei der Toilette nach dem Fischfange, ein drittes Mal bei einem ländlichen Feste dargestellt. Er hüllt seine kleinen, mit minutiöser Sorgfalt durchgeführten Figuren in einen silbernen Ton, der namentlich den Strandbildern einen eigenthümlichen Reiz verleiht.

Auch der bedeutendste Geschichtsmaler der modernen französischen Schule, der einzige vielleicht, welcher nicht gänzlich in den Erbfehler der französischen Historienmalerei, das theatralische oder melodramatische Pathos, verfallen ist, Jean Paul *Laurens* (geb. 1838), ist aus der Schule Cogniets hervorgegangen. Er ist nicht nur der begabteste Vertreter der französischen Geschichtsmalerei, sondern auch für dieselbe so typisch, wie kein einziger seiner Rivalen. Obwohl er noch jung an Jahren ist, haben seine frühzeitigen und nachhaltigen Erfolge auf die ganze Richtung bestimmend eingewirkt, welche gegenwärtig die Historienmalerei in Frankreich eingeschlagen hat. Tiefgehende Eindrücke, die er in seiner Jugend empfangen*), hatten in ihm eine eigenthümliche Neigung für das Schreckliche, für das Aussergewöhnliche zur Reife gelangen lassen. Dem Römerthum, welches nach dem bahnbrechenden Auftreten Davids ein für allemal der Angelpunkt geworden war, um den sich die Malerei grossen Stiles bewegte, waren noch ganz andere Züge abzugewinnen, als die Aeusserungen der Heldenstärke, der Entsagung und des Edelmuths. Das Geschlecht,

*) Ferdinand Fabre, *Le roman d'un peintre*. Paris 1878.



welches durch das Regime des dritten Napoleon entnervt worden war, bedurfte stärkerer Reizmittel, als die Männer und Frauen der ersten Republik und des ersten Kaiserreichs. Diese hatten noch Blut genug mit eigenen Augen gesehen, um für eine Zeit lang von blutdürstigen Neigungen geheilt zu sein. Für das moderne Geschlecht war die Revolution mit ihren blutigen Schrecken nur mehr eine Legende geworden, und man sehnte sich daher, was stets charakteristisch für eine absterbende Epoche gewesen ist, nach sinnlichen Reizungen, die auf die abgestumpften Nerven wirken und einen vorübergehenden Kitzel erregen sollten. Die öffentlichen Schaubühnen der Politik, die Rednertribünen der gesetzgebenden Körperschaften, die Volksversammlungen, konnten sie unter der wohlorganisirten Polizeiherrschaft eines Petri nicht gewähren. Desto nachsichtiger liess man den Theatern und den bildenden Künsten die Zügel schiessen. Staat und Kirche waren darin einig, dass diese beiden Faktoren kräftig genug waren, um die Geister in Banden zu schlagen, um sie zu erschöpfen und ihre Stacheln für die Willkürherrschaft der Regierung und für die die Priestermacht befestigenden Dogmen der Kirche unschädlich zu machen. Eine solche Politik drückte über der Sittenlosigkeit der Literatur und der Theater, über dem demoralisirenden Einfluss der Offenbach'schen Operetten und ihrer unzähligen Nachahmungen die Augen zu und ermuthigte die Maler, welche die schaudervollsten Blutthaten der Vorzeit auf riesigen Leinwandflächen mit einem grausigen Realismus schilderten. Nur um jeden Preis die grollende Menge beschäftigen und beschwichtigen, um jeden Preis den Zersetzungsprozess der französischen Gesellschaft aufhalten! Das war die Parole des schlaun Verschwörers in den Tuilerieen und seiner Helfershelfer. Sein System ist durch den sinnlosen Ehrgeiz einer Frau noch eher gestürzt worden, als es seine Wirksamkeit verloren hatte; die Keime, die er aber einmal in den französischen Boden eingepflanzt, haben zum Theil so tiefe Wurzeln geschlagen, dass sie nicht so leicht oder überhaupt nicht mehr ausgerottet werden können.

Insbesondere hat die Kunst unter der dritten Republik keine andere Physiognomie angenommen: dieselbe Vorliebe für das Cäsarenthum, welchem Napoleon III. zu einer neuen Renaissance verhelfen wollte, dieselbe Neigung für das Grässliche, Schaudererregende und Sensationelle und dasselbe offene Kokettiren mit Leichtfertigkeit und Sittenlosigkeit. Laurens, welcher an der Spitze dieser Historienmaler der neuen Zeit steht, ist dabei durchaus nicht einer Spekulation auf niedrige Neigungen zu verdächtigen. Er ist ein ehrlicher, grossdenkender Künstler, welcher das höchste Ziel seiner Kunst in der Darstellung der das menschliche



Herz am tiefsten ergreifenden Ereignisse sieht. Er und die meisten französischen Künstler seiner Richtung sind in einer Atmosphäre aufgewachsen, in welcher sie völlig das Vermögen der Unterscheidung zwischen dem, was der Kunst gestattet, und dem, was ihr versagt ist, verloren haben. An Delaroche anknüpfend, dessen Gemälde in ihrer Gesamtheit einem grossen Protokoll über alle Unglücksfälle der Weltgeschichte gleichen, haben sie mit fieberhaftem Eifer alles herausgestöbert, was noch jenem entgangen war. Die römische Cäsarengeschichte, die christlichen Martyrologien, die Annalen der byzantinischen Kaiser, die finstersten Chroniken des Mittelalters und die thränenreichsten Manuscripte wurden in den Winkeln der Leihbibliotheken aufgespürt und nach dankbaren Stoffen mühsam durchforscht. Der Maler war zum Archivar und Antiquar geworden, und die Kataloge der Salons wimmelten von langen Citaten aus verschollenen Schriftstellern. Dieser antiquarische Zug geht durch die ganze moderne Historienmalerei Frankreichs. Er passte vortrefflich in das System Napoleon III., welcher Ereignisse aus der Zeitgeschichte, seine Schlachten und seine Feste, nur unter strengster Censur darstellen liess. Er ist aber auch in die Republik hinübergegangen, weil das Interesse an grauenvollen Schilderungen tief in der romanischen Volksnatur begründet ist.

Nachdem Laurens seine Studien unter dem Orientmaler Bida begonnen und bei Cogniet fortgesetzt hatte, debütierte er im Jahre 1863 mit einem »Tode Catos«, dem ein »Tod des Tiberius« folgte. Auf beiden Bildern suchte er das Unheimliche des Moments, die absterbenden Körper, mit vollster realistischer Wahrheit zur Erscheinung zu bringen. Auch auf einigen religiösen Bildern, wie »Christus heilt einen Besessenen«, »Christus und der Todesengel«, die »Vision des Ezechiel«, fesselte ihn mehr das Pathologische oder das Aussergewöhnliche des Moments, als der religiöse Inhalt. Aber erst im Salon von 1872 erschien ein Bild, welches für seine Richtung entscheidend werden sollte: »Papst Formosus und Stephan VII.« Eine der schlimmsten Frevelthaten, von denen die Geschichte zu erzählen weiss, fand hier eine Darstellung, welche hinter der Ueberlieferung nicht zurückblieb. Papst Stephan VII. liess nämlich den schon halbverwesten Leichnam seines Vorgängers Formosus ausgraben, mit den päpstlichen Gewändern bekleiden und auf einen Stuhl setzen, damit er sich vor dem sogenannten »Concil des Entsetzens« wegen der ihm zur Last gelegten Verbrechen verantwortete. Stephan gab ihm auch einen Advokaten zur Seite, welcher für den Todten das Wort führte. Diese brutale Farce hat Laurens zum Gegenstand seines Bildes gemacht, so dass der Leichnam des Papstes der Mittelpunkt des-



selben geworden ist. Die Haut, welche den Schädel bedeckt, ist schon schwarz geworden, und durch die rothen Handschuhe erkennt man die Umrissse der vertrockneten Hände. Papst Stephan erhebt, von Wuth schäumend und mit drohender Geberde, seine Faust gegen den Leichnam, den er später durch die Strassen schleifen und in den Tiber werfen liess. Die finsternen Physiognomien der Concilsmitglieder, die grauen Wände des Saales, deren todte Einförmigkeit nur durch einige blutige Kreuze unterbrochen wird, erhöhen den unheimlichen Eindruck der Scene, welche in ihrer Auffassung an die alten Spanier erinnerte, die sich auch Bonnat zum Vorbilde genommen hatte. Der in demselben Jahre ausgestellte »Tod des Herzogs von Enghien« knüpfte mehr an die Traditionen Delaroches an. Drei Jahre früher hätte Laurens nicht wagen dürfen, die Erinnerung an diesen nächtlichen Mord wachzurufen. Hatte doch Napoleon III. in der vergeblichen Hoffnung, das Gedächtniss dieser Schandthat seines Oheimes auszurotten, von der Stelle, wo Enghien gefallen war, den dort eingepflanzten Baum und den Pfeiler mit der Inschrift: Hic cecidit! entfernen lassen! Laurens hat den unheimlich spannenden Moment vor der Katastrophe gewählt. Auch derjenige, welcher die Geschichte des unglücklichen Herzogs nicht kennt, empfindet vor diesem Bilde sofort, dass sich auf demselben ein tragisches Ereigniss vorbereitet. Der Herzog ist aus dem Thurme, in welchem er gefangen sass, in den Laufgraben geführt worden. Ein Offizier liest ihm beim Scheine einer brennenden Laterne, welche ihm nachher auf die Brust gehängt werden soll, um den Soldaten als Zielpunkt zu dienen, das Todesurtheil vor, während einige Gensdarmen den Verurtheilten umgeben und in dem ungewissen Halbdunkel des Mittelgrundes das Executionspeloton wartet. Der Herzog, in grünem Frack und grauen Beinkleidern, blickt theilnahmlos und abgesspannt vor sich hin. Die Worte des Offiziers scheinen kaum ein Echo in seiner Seele zu erwecken. Der graue, schwärzliche Ton, der fast immer für Laurens charakteristisch ist, wird hier durch das Dunkel der Nacht motivirt. Noch enger an die Spanier und an Ribera, in der schwärzlichen Färbung sowohl als in der Charakteristik und der Formenbehandlung, schloss sich der »Teich von Bethesda« (im Salon von 1873, Museum von Toulouse) an: Kranke, Lahme und Aussätzige steigen, von einem Engel geleitet, in ein dunkles Gewässer, um Heilung von ihren Leiden zu suchen, welche der Maler mit den Erfahrungen eines Hospitalarztes in unerbittlicher Wahrheit an ihren nackten Körpern zum Ausdruck gebracht hat. Obwohl Laurens mit sichtlicher Vorliebe religiöse Stoffe behandelt, ist er auf der anderen Seite doch ein schroffer Gegner priesterlichen Hochmuths und kirchlicher Unduldsamkeit, die er auf einer



ganzen Reihe von Gemälden, deren Tendenz ganz unverkennbar ist, mit eindringlichem Pathos, aber streng in den Grenzen der objektiven Geschichtserzählung bekämpft hat. Schon 1870 hatte er in der »Vertreibung Jesu aus der Synagoge« die thörichte Aufgeblasenheit der Rabbiner, Pharisäer und Schriftgelehrten in scharfen Gegensatz zu dem wahren Lehrer des göttlichen Wortes gebracht. Im Jahre 1874 schilderte er die unheimliche Macht der Kirche in der Person eines »Cardinals«, dessen rothes Kleid sich von einem dunkelrothen Hintergrunde abhebt. Obwohl Laurens kein Colorist im eigentlichen Sinne ist, vielmehr seine Farben durch einen grauen Schleier dämpft, um eine ernste Stimmung stets voll ausklingen zu lassen, war ihm hier das gewagte coloristische Experiment vollkommen gelungen, nicht minder die energische Charakteristik des knochigen Kopfes, dessen Träger recht geeignet war, in seiner Person die Gewalt der Ecclesia militans zu veranschaulichen. In demselben Salon behandelte er in einer Scene aus dem Leben des hl. Bruno für die Kirche Notre-Dame-des-Champs in Paris — der Heilige weist, an der Schwelle seines Klosters stehend, die Geschenke des Grafen Roger von Calabrien zurück — zum ersten Male den Conflict zwischen Staat und Kirche, ein Thema, welches er auf zwei im Salon des nächsten Jahres ausgestellten Gemälden, der »Excommunication Robert des Frommen« (im Luxembourg) und dem »Interdikt« (im Museum zu Havre) bis in seine äussersten Consequenzen ausspann. Robert der Fromme, der Sohn Hugo Capets, hatte seine Cousine Bertha geheirathet und dadurch den Zorn der Kirche heraufbeschworen, welche eine Ehe zwischen so nah Verwandten nicht dulden wollte. Seine Frömmigkeit und die sonstigen Dienste, welche er der Kirche geleistet, — er war ein ausgezeichnete Hymnendichter — halfen ihm nichts. Da er sich weigerte, in eine Trennung zu willigen, wurde der Bannfluch über ihn und sein Land ausgesprochen. Den Moment nach dieser unheimlichen Ceremonie hat der Maler auf dem ersten jener beiden Bilder dargestellt. Im Mittelpunkt der Composition, an der Hinterwand des Saales, thront der König und neben ihm seine Gemahlin, die von den Schauern erfüllt, welche sie eben gehört, sich hilfesuchend an seiner Brust birgt und doch auch wie schützend die Arme über ihn breitend und ihn um Vergebung bittend wegen des Unheils, das sie über ihn gebracht. Der König starrt finster und trotzig vor sich hin, zum Aeussersten entschlossen und doch schon den Nacken beugend, wie unter einer unsichtbaren, aber unentrinnbaren Last. Die beiden Figuren heben sich in ihren prächtigen Gewändern mit farbigem Effect von der schwärzlich-grauen Wand ab. Auf dem Erdboden liegt, noch rauchend, die Kerze, welche der Bischof, der die Bann-



formel verlesen, ausgelöscht hat, und langsam entfernt sich nach der rechten Seite der Zug der Geistlichen, von denen noch einige strafende oder scheue Blicke auf den Gebannten zurückwerfen. Das andere Gemälde schildert dann die Folgen des Interdikts, welches Robert einige Zeit heroisch trug, um sich dann aber, seinem Volke zu Liebe, zu unterwerfen. Eine Chronik aus dem elften Jahrhundert hatte dem Maler die Anregung geboten. »Welch' ein schreckliches, welch' ein entsetzliches Schauspiel in allen Städten!« heisst es in derselben, »die Kirchenthüren verschlossen, ihr Zutritt den Christen wie den Hunden untersagt, die gottesdienstlichen Uebungen unterbrochen, die Spendung des Sakraments eingestellt, das Volk kommt nicht mehr zu den Festen der Heiligen, die Leichname, des christlichen Begräbnisses entbehrend, verpesteten mit ihrem Geruche die Luft und ihr schrecklicher Anblick erfüllt die Seele der Lebenden mit Grauen.« Neben einer mit Baumstämmen und Aesten verrammelten Kirchenthür ist die Bannbulle an die Wand geheftet, deren rothe Schriftzüge sich wie drohend von dem grauen Mauerwerk abheben. Ein mächtiges Kreuz ist mit einem schwarzen Tuche verhüllt. Vor der Umzäunung des Kirchhofes liegen zwei Leichname, gleichsam als wollten sie Einlass begehren, der eine in ein schwarzes Leichentuch geschlagen, der andere, der eines jungen Mädchens, schon mit allen Zeichen der Verwesung. Ueberall Todesruhe und Verwüstung, wohl das entsetzlichste Stillleben, welches jemals von einem Maler gemalt worden ist. Auch auf den nächsten zwei Gemälden bildeten Leichen den Mittelpunkt der Composition. Das grauenvollere der beiden zeigte »Franz von Borgia vor dem Sarge Isabellas von Portugal« (im Salon von 1876). In dem »Leben der Heiligen« hatte Laurens die Nachricht gefunden, dass der spätere Jesuitengeneral von Kaiser Karl V. den Auftrag erhalten hatte, den Leichnam der Kaiserin Isabella nach Granada zu geleiten. Nach der Leichenfeierlichkeit liess er den Sarg öffnen, und diesen schauerlichen Moment hat der Künstler dargestellt. Zu der Pracht der Gewänder bildet der zur Mumie vertrocknete Leichnam, der verweste Schädel mit den eingefallenen Augenhöhlen einen schneidigen Contrast. Friedlicher und versöhnlicher trat das Bild des Todes dem Beschauer auf dem Gemälde des Salons von 1877 entgegen, welches dem Künstler die Ehrenmedaille einbrachte und das in der That sein Meisterwerk ist: »Der österreichische Generalstab vor der Leiche Moreaus.« Der republikanische General war am 19. September 1796 bei Altenkirchen tödtlich verwundet worden und starb vier Tage darauf. Die Offiziere der feindlichen Armee, an ihrer Spitze der General Kray, erwiesen der Leiche des Helden, dessen Tapferkeit und Edelmuth sie achten gelernt hatten, die letzte Ehre. Diesen



Akt der Huldigung stellt das Gemälde dar: in der Mitte der lang ausgestreckte Körper im vollen kriegerischen Schmuck und ringsherum die österreichischen Offiziere, in deren Mienen sich respektvolle Trauer ausdrückt. Am Kopfende sitzt der alte General Kray, welcher weinend sein Haupt senkt. Die Scene ist schlicht und ergreifend ohne jedes theatralische Pathos vorgetragen, und der Umstand, dass, wie immer, die Localfarben gedämpft sind, verstärkt die Wirkung. Es ist das beste Geschichtsbild, welches die moderne französische Malerei hervorgebracht hat. Die späteren Gemälde des Künstlers haben den grossen Erfolg von 1877, der durch die Weltausstellung von 1878 noch bestätigt wurde, nicht in den Schatten gestellt. Die »Befreiung der Eingemauerten von Carcassonne« (1879), eine Episode aus den Albigenserkriegen, litt unter dem Mangel an Einheitlichkeit in der Composition. Auch fehlt Laurens, dessen Stärke in der Erfassung eines gewissen pathologischen Moments liegt, die Kraft, eine leidenschaftlich erregte Volksmenge zu schildern. Die Darstellung eines so spannenden Augenblicks, wie desjenigen, wo die Opfer der Inquisition aus ihrem schaurigen Gefängniss wieder an das Tageslicht gezogen werden, verlangt eine weit stärkere Leidenschaftlichkeit als sie dem mehr beschaulichen Talent des Künstlers zu Gebote steht. Im Jahre 1875 hatte er mit Glück den ersten Versuch auf dem Gebiete der Monumentalmalerei gemacht, indem er in einem der Säle des Palastes der Ehrenlegion auf einem Plafond die Einsetzung dieses Ordens darstellte: in der Mitte zwei allegorische Figuren, umgeben von Bonaparte, Gérard, Mortier, Lacépède und Macdonald, welche bei der Stiftung des Ordens theilhaftig waren. In den folgenden Jahren arbeitete er an vier grossen Compositionen für das Pantheon, welche die letzten Augenblicke der hl. Genovefa zu schildern hatten. 1881 lenkte er dann wieder mit einer Erinnerung an die Schrecken der Inquisition in sein gewohntes Fahrwasser ein. In einem öden Klostergewölbe verhören zwei Richter einen Mönch, dessen Antlitz bereits deutlich die Spuren der Folterqualen zeigt, welchen der Unglückliche unterzogen worden ist. Auch jetzt hat man seine Arme über dem Rücken zusammen- und an eine Stange gebunden, an welcher er auf einen Wink der finstern Richter von einem hinter ihnen stehenden Folterknecht emporgezogen werden kann. War hier wiederum der unheimlich spannende Moment vor einer schaudervollen Scene das Wirksame, so war dies noch mehr der Fall auf dem Gemälde des Salons von 1882, welches als ein Seitenstück zu dem »Tode des Herzogs von Enghien« die »letzten Augenblicke des Kaisers Maximilian«, eines anderen Opfers des unheilvollen napoleonischen Systems, darstellte. Aber dieses letztere Bild lieferte in seiner kühlen und nüchternen Auffassung zugleich den Beweis, dass Paul Delaroche die



Historienmalerei im engeren Sinne gleich den älteren Düsseldorfern und Münchenern in Deutschland so vollkommen erschöpft hat, dass nach ihm nichts zu thun mehr übrig bleibt und dass eine Weiterentwicklung der Malerei nicht auf stofflicher Unterlage, sondern nur noch auf rein formalen Grundsätzen möglich ist.

Ausser Laurens haben noch zahlreiche andere Künstler Beweise für die Richtigkeit dieser Erkenntniss geliefert, Künstler, denen es nicht an Scharfsinn in der Auffindung neuer Stoffe, und nicht an Phantasie gebrach, sie originell zu gestalten. Aber es waren merkwürdiger Weise nicht Künstler, welche zu denen gehörten, die sich noch der persönlichen Unterweisung von Paul Delaroche erfreut hatten. Fast sämtliche Schüler dieses Meisters haben das von demselben mit so grossem Glück cultivirte Gebiet verlassen, um sich mit Hülfe des erlernten Rezepts neue Bahnen zu eröffnen, während erst die von ihnen und ihren Altersgenossen beeinflusste Generation die Historienmalerei alten Stils, allerdings mit geringem Erfolge, wieder aufgenommen hat. Selbst derjenige Schüler von Delaroche, welcher auf dem Gebiete der Historienmalerei grossen Stils die bedeutendsten Erfolge erzielt hat, Tony *Robert-Fleury* (geb. 1837), ein Sohn des früher besprochenen Joseph Nicolas, ist von Léon Cogniet, seinem zweiten Lehrer, viel stärker und nachhaltiger beeinflusst worden, als von Delaroche. Dasjenige Gemälde, welches seinen Ruhm begründete, nachdem er mit seinen Erstlingsbildern, den »Erschiessungen in Warschau«, einer Scene aus der polnischen Revolution von 1861 und den »alten Frauen der Piazza Navona in Rom« (1867, im Luxembourg) sich mühsam festen Boden errungen, ist augenscheinlich unter dem Eindruck der »Römer der Décadence« entstanden. Wie dieses die Sittenverwilderung unter dem römischen Kaiserthum vor Augen führte, so schilderte Tony Robert-Fleury's »letzter Tag von Korinth« (Salon von 1870, im Luxembourg) in einem ergreifenden Momente den Untergang des Hellenenthums. Auf dem Marktplatze der Stadt haben sich Frauen und Kinder um das eherne Bild der lanzentragenden Athene zusammengedrängt, zu welcher sie hülfelehnend ihre Arme emporstrecken. Diese Gruppe nimmt den ganzen Vordergrund der Composition ein. Während einige der Frauen in stolzer Fassung oder in stummer Verzweiflung aufrecht den siegreichen Consul erwarten, welcher im Mittelgrunde an der Spitze seiner Krieger einzieht, haben sich andere, aller Gewänder entblösst, auf den Boden geworfen. Ihre schlanken Körper tragen die Spuren der Leiden, welche die Einnahme und die Zerstörung der Stadt über sie gebracht. Aber es ruht auf ihnen noch der Abglanz griechischen Ebenmaasses und griechischer Schönheit gleichwie auf den Tempeln und Gebäuden, über



welchen sich bereits die düstere Wolke des verheerenden Brandes erhebt. Ein Deutscher würde den letzten Tag von Korinth durch den Heldentod der Männer veranschaulicht haben. Der Franzose appellirt durch die Schilderung des Elendes und der Schmach, welche die Frauen erduldet haben, durch den Hinweis auf das Schicksal der Sklaverei, welches ihnen bevorsteht, an das Gefühl, an die Rührseligkeit der Beschauer und schmeichelt zugleich dem Auge und den Sinnen durch die Enthüllung schöner Körperformen. Mitten in den Greueln der Verwüstung, in den Schrecken des Krieges der sinnliche Reiz. Das ist eine charakteristische Eigenthümlichkeit der modernen französischen Historienmalerei, die niemals ihre Wirkung verfehlt und daher stets mit Erfolg und mit einem sich steigenden Raffinement von Malern nicht bloss, sondern auch von Bildhauern zur Anwendung gebracht wird. In den letzten Jahren hat besonders Aimé Nicolas *Morot*, ein Schüler Cabanels, mit Hülfe dieses Contrastes einen grossen Trumpf in seiner »Episode aus der Schlacht bei Aquae-Sextiae« (Salon von 1879) ausgespielt. Hier stürzen sich die Frauen der Ambronnen wie ein entfesselter Furienheer auf die römischen Reiter, welche das Lager angreifen. Halb oder ganz nackt mit fliegenden Haaren werfen sich die rasenden Weiber den Römern entgegen, sie greifen in die Schärfe des Schwertes, reissen den Feinden die Augen aus und lassen sich mit heroischer Kaltblütigkeit von den Hufen der Pferde zertreten. Im Vergleich zu dieser wilden Scene erscheint uns Tony Robert-Fleury's letzter Tag von Korinth wie eine sanfte Elegie. Aber auch dieser Künstler verstand es, noch stärkere Accorde anzuschlagen, nicht auf den Bildern der nächsten Jahre, den »Danaiden« (Salon von 1873), der »Charlotte Corday in Caen« (1874), die unter der theatralischen Auffassung litt, wohl aber auf dem grossen Gemälde des Jahres 1876, welches den Oberarzt der Salpêtrière, des Pariser Irrenhauses, Pinel, darstellte, wie er im Jahre 1795 den denkwürdigen Akt der Humanität vollzog, den Irrsinnigen die Ketten abzunehmen, welche sie bis dahin tragen mussten, und die gesetzgebende Gewalt anzurufen, die Behandlung der Unglücklichen einer durchgreifenden Reform zu unterziehen. Im Hofe der Anstalt steht Pinel, umgeben von Wahnsinnigen beiderlei Geschlechts, welche noch an ihrer zerrissenen Kleidung die Spuren unmenschlicher Behandlung aufweisen und nun ihren Dankgefühlen einen ergreifenden Ausdruck verleihen. Das Hauptgewicht hat der Künstler natürlich auf die Charakteristik der Geisteskranken gelegt. In jedem Antlitz hat er das Leiden der Seele widerzuspiegeln versucht, von dem unheilbaren Tiefsinn bis zur wildesten Raserei. Und in dieser psychologischen Detailmalerei liegt auch der Vorzug des Gemäldes, da das Colorit in seiner flauen Weich-



lichkeit ziemlich wirkungslos ist. Durch die feine Analyse der seelischen Regungen zeichnen sich auch die zahlreichen Bildnisse des Künstlers aus, die in ihrer distinguirten Auffassung nicht unter dem akademischen Zuge leiden, welcher seine historischen Compositionen beherrscht, vornehmlich den für den Luxembourg 1880 vollendeten Plafond, welcher die französische Plastik verherrlicht. Wie den meisten Historienmalern dieser Epoche, man kann sagen, wie fast allen, seit Eugène Delacroix seine Augen geschlossen, fehlt es auch Tony Robert-Fleury an der sieghaften, stets überzeugenden Kraft des Genius. Es ist bezeichnend für die ganze moderne Historienmalerei, dass sie beinahe ausschliesslich von den sogenannten Akademikern cultivirt wird, während die Künstler von genialer Begabung sich mit Vorliebe dem Genre, dem Portrait oder der Landschaft zuwenden.

Charles *Landelle* (geb. 1821) und François *Jalabert* (geb. 1819) knüpften an die religiöse Richtung in dem Schaffen ihres Lehrmeisters Delaroche an, übertrieben aber die weichliche Manier desselben bis zur süsslichen Eleganz und einer koketten Empfindsamkeit, welche kein wahrhaft religiöses Gefühl aufkommen lassen. Neben biblischen Darstellungen (die Verkündigung, Christus am Oelberg, Christus auf dem Meere wandelnd, Grablegung) cultivirte Jalabert auch das antike Genre (Vergilius bei Mäcenass die Georgica vorlesend, Nymphen, dem Gesang des Orpheus lauschend), und das Portraittfach, wo seine sentimentale Art besonders Frauenbildnissen zu gute kam. Auch Landelle hat sich als Portraitmaler vortheilhaft ausgezeichnet, während seine religiösen Malereien (die heiligen Frauen, zum Grabe Christi wandelnd, Christus und die Apostel, Johannes und Petrus, die Ruhe auf der Flucht) nicht minder affectirt sind als die Jalaberts und ebenso wie diese auf einen sinnlichen Reiz speculiren. Dass er einem solchen auch sonst nicht abgeneigt ist, zeigen seine Sittenbilder aus dem Leben einer Courtisane (1846) »Heute« und »Morgen«, dort die Dirne in Schwelgerei und Ueppigkeit, hier die Verkommene in Noth und Elend, und mehr noch seine orientalischen Einzelfiguren, welche durch den Stich eine weite Verbreitung gefunden haben. Im Jahr 1865 hatte er nämlich eine Reise nach Kleinasien unternommen, von welcher er eine Reihe von Studien nach orientalischen Typen mitbrachte, die er nach und nach ausführte. Seine weichliche Formengebung schmolz aber alles Charakteristische aus diesen Figuren heraus, so dass dieselben keinen Anspruch auf ethnographischen Werth erheben können. Aber die geschminkte Eleganz, welche dem »Fellahweibe«, der »Armenierin vom Kaukasus«, der »Almeh von Kairo«, deren zarte Körperformen durch das Seidengewand hindurchschimmern, anhaftet, haben den Künstler beim grossen Publikum



so beliebt gemacht, dass sich sogar vornehme Damen in ägyptischem Costüm von ihm malen liessen.

Zu einer Spezialität von grosser Bedeutung ist das antike und orientalische Genrebild erst von zwei anderen Schülern von Delaroche, Gustav Boulanger und Léon Gérôme ausgebildet worden. Beide suchen durch dieselben Mittel zu wirken: in den antiken Genrebildern durch den sinnlichen Reiz der nackten Körperschönheit, der nur durch die kühle Färbung und durch die strenge Durchbildung der Form etwas gedämpft wird, im orientalischen Genrebild durch den Glanz des Colorits und die sorgfältige Behandlung aller Details, welche den Gemälden dieser Gattung den Werth des zuverlässigen Sittenbildes verleiht. Gérôme ist der erfolgreichere von beiden, weil seine Phantasie ergiebiger, seine Erfindungskraft eine raffinirtere ist. Gérôme schreckt deshalb auch nicht vor der Darstellung der brutalsten Scenen zurück, während Boulanger sich mehr auf die Wiedergabe idyllischer Momente beschränkt. Auch sie neigen in der Formengebung zu einer gewissen Eleganz, die sie bei nackten Figuren dadurch zu erreichen suchen, dass sie das Fleisch bis zu einer elfenbeinernen Glätte herausputzen. Gustav Boulanger (geb. 1824) errang durch ein Gemälde »Odysseus und Eurykleia« im Jahr 1849 den römischen Preis und blieb bis zum Jahr 1858 in Italien, von wo er ein zweites antikes Bild, welches schon seinen Schwerpunkt nach der Seite des Historienbildes suchte, »Cäsar am Rubicon«, nach Paris schickte. 1857 fand er dann mit der »Probe im Hause des tragischen Dichters in Pompeji« sein richtiges Fahrwasser. Es folgten in ununterbrochener Reihe eine »spinnende Lucrezia«, »Lesbia mit dem Sperling«, »Herkules zu den Füßen der Omphale«, »Julius Cäsar an der Spitze der zehnten Legion«, »eine Cella Frigidaria mit badenden Frauen«, die »Kranzverkäuferin in Pompeji«, der »Spaziergang auf der Gräberstrasse in Pompeji«, »römische Schauspieler, ihre Rollen lernend«, ein »Sommerbad in Pompeji«, wo eine Negerin, welche die badenden Frauen bedient, einen pikanten Contrast zu den glatten, porzellanartigen Körpern der letzteren bildet, der »Flötenspieler in Pompeji«, die »Via Appia zur Zeit des Augustus«, »das Frauengemach« u. s. w. Alle diese Gemälde haben einen verwandten Zug: bei der getreuesten Wiedergabe der archäologischen Details, der Architektur, der Geräthe, des Marmors, der Mosaikfussböden, der Costüme u. dgl. eine zierliche, durchaus moderne Eleganz, eine pikante Inszenirung, welche dem Raffinement des modernen Geschmacks entspricht, und eine summarische Charakteristik, welche sich mit allgemeinen Andeutungen begnügt, ohne irgendwie in die Tiefe zu gehen. Eine wohlthätige Abwechslung führte Boulanger durch eine Reise nach Algier in sein etwas



monotones Repertoire ein. Er begann nunmehr auch das Leben der arabischen Krieger und Hirten mit feiner Beobachtung und mit mehr Wahrheit zu schildern, als die Scenen aus der antiken Welt. Die »Kabylen auf der Flucht«, der »arabische Märchenerzähler«, der »Emir«, die »Reiter in der Sahara«, die »Araberin und ihr Pferd« sind die hervorragendsten dieser Bilder. Auch auf dem Gebiete der decorativen Malerei fand Boulanger Gelegenheit, seine gefällige Darstellungskunst zu bewähren. In dem vom Prinzen Napoleon nach dem Muster der Villa des Diomedes erbauten pompejanischen Hause in der Avenue Montaigne in Paris schmückte er das Atrium mit Gemälden nach Hesiod und in der grossen Oper decorirte er das »Foyer de la danse«. Das Mittelstück des Plafonds umgiebt ein blauer, sommerlicher Himmel, an welchem geflügelte Genien auf Schmetterlinge und Vögel Jagd machen, und in der Voute sind die Bildnisse von zwanzig berühmten Tänzerinnen angebracht. Unter diesen Portraits befinden sich auf jeder Längsseite des Saales je zwei grosse Compositionen, welche den kriegerischen Tanz, den ländlichen Tanz, den Tanz der Verliebten und den bacchischen Tanz durch lebendige Gruppen veranschaulichen. Im Jahr 1877 machte er auch einen, allerdings verunglückten Versuch, auf dem Gebiete der grossen Historie mit jenen Malern zu wetteifern, welche die blutigsten Greuel der Geschichte mit Vorliebe zum Gegenstande künstlerischer Darstellung machen. Als der heilige Sebastian nach seinem ersten Martyrium von seinen Wunden kaum genesen war, beschloss er, dem Kaiser Maximianus Hercules in den Weg zu treten und ihm Vorwürfe wegen seiner Christenverfolgungen zu machen. Er schlich sich in den Palast, stellte sich auf der Treppe auf, welche der Kaiser zu passiren hatte, und, als dieser erschien, richtete er sich in seiner ganzen Länge vor ihm auf, entblösste seinen von Wunden zerfleischten Leib und rief dem Kaiser mit einer Grabesstimme zu: »Maximianus! Ich bin aus dem Grabe gestiegen, um dir zu zeigen, dass der Tag der göttlichen Rache nahe ist.« Diese schauervolle Begegnung hat Boulanger mit der ganzen malerischen Kraft geschildert, über welche er verfügt. Da diese nicht gross ist, so hat er das Hauptgewicht auf die scrupulöse Darstellung des von Wunden zerrissenen, zum Skelett abgemagerten Körpers des Heiligen gelegt, und er hat nichts gespart, um diesen Anblick so schreckensvoll wie möglich zu gestalten. Wenn er sich damit auch keine künstlerischen Verdienste erworben hat, so hat er sich doch eine hervorragende Stellung unter denjenigen Künstlern erobert, welche mit den Gefühlen und den sittlichen Instinkten ihrer Zeitgenossen ein frevles Spiel treiben, um ihre Kenntnisse in der Anatomie und ihr coloristisches Vermögen in ein möglichst grelles Licht zu stellen. Dieser



»Sebastian« steht an grauererregender Wirkung nur hinter wenigen Gemälden der modernen französischen Schule zurück. Nächst Henri Regnault, dessen »Hinrichtung in Granada« die neue Area der Malerei des Schreckens eröffnet, haben sich am meisten Léon Glaise, der Schüler seines Vaters August Glaise und Gérômes, Georges Becker, ein Schüler Gérômes, Noel Sylvestre, ein Schüler Cabanels, und Fernand Pelez, ebenfalls ein Schüler Cabanels, auf diesem Gebiete hervorgethan. Léon Glaise (geb. 1842) stellte im Salon von 1875 ein Gemälde aus, dessen Motiv der plutarchischen Biographie des Publicola entlehnt war. Als die Tarquinier vertrieben waren, verschor sich eine Anzahl römischer Jünglinge, die Verbannten wieder zurückzuführen. Zur Bekräftigung ihres Schwures wurde ein Mann in einem entlegenen Hause geopfert, und die Verschworenen tranken von diesem Blute. Diese Scene der Blutbrüderschaft hat der Maler zum Gegenstande seiner Darstellung gemacht. Unter den Verschworenen befand sich aber auch, von jenen unbemerkt, ein Slave, welcher die Verschwörung entdeckte. Auch die übrigen Gemälde dieses Künstlers behandeln Gegenstände aus dem heidnischen und christlichen Alterthum, wie z. B. »Aesop im Hause des Xanthos«, »Simson, der seine Fesseln zerreisst«, »Christus und die Aussätzigen«, »Hercules am Scheidewege«, »Tod des hl. Ludwig« in der Kirche St. Louis d'Antin. Die reifste Frucht seines Talenten war bis jetzt das grosse Gemälde, die »Flüchtlinge« (Salon von 1877), welches eine Episode aus der Belagerung Athens durch Sulla, die zur Nachtzeit bewerkstelligte Flucht von Männern, Frauen und Kindern über die Stadtmauern, schilderte. Da sich Frauen und Mädchen unter den Fliehenden befinden und die nächtliche Beleuchtung dem abenteuerlichen Vorgange überdies einen romantischen Anstrich giebt, ist es selbstverständlich, dass der sinnliche Reiz auf diesem Gemälde eine Hauptrolle spielt. Da ist doch der Vater des Künstlers, Auguste Glaise (geb. 1813), der durch seine Lehrer Achille und Eugen Devéria noch in die Zeit der ersten Romantiker hineinreicht, eine ungleich tiefer angelegte Natur. Nachdem er in den vierziger Jahren eine Anzahl Bilder aus der antiken Mythe und aus der christlichen Legende gemalt und dann 1852 durch eine Gruppe gallischer Weiber, die sich und ihre Kinder mit wildem Ungestüm gegen die Römer vertheidigen, einen gewissen Erfolg errungen hatte, kam er auf den Gedanken, geschichtsphilosophische Ideen durch die Malerei zum Ausdruck zu bringen. Das erste dieser Gemälde erschien unter dem Namen der »Schandpfahl« auf der Weltausstellung von 1855. Gestützt auf die traurige Erfahrung, dass man die Träger grosser reformatorischer Gedanken »von je gekreuzigt und verbrannt« hat, führte Glaise sechzehn »Märtyrer der Idee« von



Homer, Sokrates und Christus bis auf die neuere Zeit an einer Reihe von Prangern vor. Darunter sah man, rechts und links je zwei auf einem Piedestal gruppirt, die blinden Gewalten, welche jene Opfer gefordert, die Allegorien der Unwissenheit und des Elends, der Heuchelei und der rohen Kraft. Eine solche Aufgabe muss sich naturgemäss der Darstellung durch die bildende Kunst entziehen, da sie nicht aus sich selbst, sondern nur durch einen Commentar verständlich ist. Ungleich fasslicher war eine zweite, ebenfalls 1855 gemalte Allegorie unter dem Titel: »Was man mit zwanzig Jahren sieht.« Hier zogen im Hintergrunde, durch verführerische Gestalten personificirt, die Träume des Glücks und der Ehre vorüber, welche sich ein junges Liebespaar vorgaukelt, das im Vordergrund einer Flusslandschaft sitzt. Nachdem er einige Genrebilder mit moralisirender Tendenz gemalt, kehrte er 1861 mit der »Pourvoyeuse misère«, dem durch die Gestalt eines hässlichen alten Weibes personificirten Elend, welches junge schöne Mädchen zum Laster verführt, wieder zur reinen Allegorie zurück. Es folgte 1866 der »Tod und die Wollust«, 1869 die »Beschimpfung Christi«, der »Scherz Caligulas«, stets innerhalb seiner Tendenz, die Unvernunft und den Wahnsinn der Menschheit zu geisseln, und 1872, gleichsam als die Summe seiner pessimistischen Lebensphilosophie, das »Schauspiel der menschlichen Thorheit«, welches auch auf der Weltausstellung von 1878 figurirte und den Beweis ablegte, dass der Künstler nicht nur über einen grossen Gedankenreichthum, sondern auch über eine bedeutende Kraft des Colorits verfügt. Von rein künstlerischem Standpunkte war auch dieses Gemälde anfechtbar, weil es ein Bild im Bilde gab. In der Ecke rechts steht ein graubärtiger Mann, der die Züge des Malers trägt, in schwarzem Sammetcostüm und mit weisser Halskrause. Er macht eine ironische Verbeugung vor dem Publikum, etwa wie der Castellan einer Galerie oder ein Schaubudenbesitzer, der sein Panorama erklärt, und zeigt auf eine Reihe von Gemälden, die in vier Abtheilungen gegliedert sind. Sie sehen wie Frescobilder aus und lehren an blutigen Beispielen, dass die menschliche Thorheit zu allen Zeiten die schrecklichsten Grausamkeiten verübt hat: auf dem ersten Bilde das Gemetzel, welches das »auserwählte Volk Gottes«, die Juden, bei seinem Einzuge in das gelobte Land unter der eingeborenen Bevölkerung angerichtet hat, dann die Greuel der Christenverfolgungen, das Wüthen gegen die Hugenotten mit Feuer, Schwert und Galgen, und endlich die Opfer der Guillotine. Auf der linken Seite, wo die Darstellung aufhört, liest man die Worte: »Immer neue Bilder.« Dieser Hinweis auf etwas, das ausserhalb des Bildes liegt, stört wieder die Illusion. Sieht man aber von diesen Bizarrerien ab, so muss man der energischen



Schilderung des Künstlers, der glühenden Beredsamkeit seines Vortrags volle Anerkennung zollen. Einer seiner Schüler Theodor *Ribot*, welcher seine Laufbahn damit begann, Köche und Küchenjungen in ihrem Reiche in der stark chargirten Weise und in dem durch grelle Contraste und Beleuchtungseffekte wirkenden Colorit Riberas zu malen, hat im Jahre 1866 mit einem »Martyrium des hl. Sebastian« — der mit Wunden bedeckte Heilige wird von alten Frauen gepflegt (im Luxembourg) — einen Triumph gefeiert, den man freilich den Triumph der Hässlichkeit und des groben Naturalismus nennen muss, und dadurch wahrscheinlich den jüngeren Glaise zu jener andern Episode aus dem Leben Sebastians begeistert. In demselben Jahre hatte Ribot einen »Christus unter den Schriftgelehrten«, welcher an Hässlichkeit und übertriebener Charakteristik mit dem »Sebastian« wetteiferte, und den nackten Leichnam eines Ermordeten, an welchem bereits ein Rabe pickte, unter spukhafter nächtlicher Beleuchtung ausgestellt. Seine Manier, aus dem Dunkel Fleisch und Farbe hervorleuchten, aus dem Asphalt Weiss und Carminroth emportauchen zu lassen, fand in Paris solchen Beifall, dass Ribot zahlreiche Bestellungen von Portraits erhielt, deren Originale an dem russigen Tone des Malers keinen Anstoss nahmen.

Georges Becker begann ebenfalls mit Darstellungen aus dem heidnischen und christlichen Alterthum. Aber seine ersten Bilder »In den Katakomben«, »Orest und die Furien«, die »Wittwe des Märtyrers« waren trotz der ergreifenden Stoffe, die sie behandelten, noch nicht effektiv genug, um in dem hastigen Wettrennen nach dem Aufregenden und Sensationellen einen Preis zu erringen. Das gelang ihm erst mit der gewaltigen Composition »Respha schützt die Körper ihrer Söhne gegen die Raubvögel«, welche im Salon von 1875 das grauenvollste Schaustück bildete. Das Motiv, welches der Maler dem 21. Kapitel des 2. Buches Samuelis entlehnt hat, bot ihm Gelegenheit, die Resultate eines erstaunlichen Körperstudiums mit einer echt orientalischen Farbenkraft und -gluth zu vereinigen. Um den Zorn des Herrn während einer Hungersnoth zu besänftigen, übergab David sieben männliche Nachkommen Sauls den Gibeoniten, welche ihre Auslieferung verlangt hatten und die Unglücklichen aufhingen, den Geiern und Adlern zum Frasse. Auf dem Gemälde Beckers ist in wilder Felsgegend ein gewaltiger, mit Waffentrophäen geschmückter Kreuzesbalken errichtet, an welchem die Abkömmlinge Sauls, vollständig entkleidet, hängen. Durch die gelbe bronzefarbene Haut drängen sich die angespannten, auseinandergezerrten Muskeln und Sehnen, jede Rippe markirt sich scharf zu beiden Seiten des zum Bersten aufgedunsenen Brustkastens. Einige der Unglücklichen sind schon verschmachtet: ihre



Köpfe sind schlaff auf die Brust gesunken. Andere kämpfen eben den letzten Kampf, während ein schöner Jüngling, der erste in der unseligen Reihe, welcher die Theilnahme des Beschauers besonders in Anspruch nimmt, dem Tode nahe, mit halb verdrehten, gläsernen Augen in dumpfer Verzweiflung vor sich hinstiert. Auf dem steinigen, wildzerklüfteten Boden steht Respha (oder Rizpa), die Mutter zweier der Gekreuzigten, eine Heroine mit starken, knöchigen Gliedern und dem Profile eines Adlers. Sie erhebt einen Stecken gegen einen der mächtigen Geier, der ein paar Schnabelhiebe gegen die Brust eines der Todten geführt hat und der sich nun mit wüthendem Ungestüm gegen die Störerin seines Mahles wendet. Im Hintergrunde thürmt sich das nackte Gestein der Wüste auf und giebt der entsetzlichen Scene ein düsteres Relief. Im Salon von 1876 war es Noel *Sylvestre*, ein Schüler Cabanels, welcher durch eine Scene von nicht minder starker Wirkung auf die anregungsbedürftigen Nerven der Pariser die Palme und den »Preis des Salons« und ausserdem noch einen Platz im Luxembourg davontrug. Er hatte schon im Salon von 1875 mit einem vielverheissenden Tode Senecas debütiert, welcher mit der Gewissenhaftigkeit eines Protokollführers geschildert war. Aber hier verlor nur ein alter Mann mit stoischer Gelassenheit aus den durchschnittenen Pulsadern sein träge rinnendes Blut. Der Kampf des Menschen mit dem Tode konnte aber noch viel dramatischer und aufregender dargestellt werden. Dazu bot ihm der Stoff, den er für den Salon von 1876 behandelte, eine ausgiebige Gelegenheit. »Locusta versucht in Gegenwart Neros das für Britannikus bestimmte Gift«, nicht etwa an einem Hunde, sondern an einem kräftigen Sklaven, der sich in grauenvollen Zuckungen zu den Füßen des Imperators windet und krümmt. Nero verfolgt mit unheimlicher Wissbegier, mit stieren, den Wahnsinn verkündenden Blicken die Wirkung des Giftes auf den Unglücklichen, während Locusta, eine braune Megäre mit ausgemergeltem, halbnacktem Körper, triumphirend die Unfehlbarkeit ihrer Kunst demonstriert. Doch sollte auch Sylvestre in einem andern Schüler Cabanels, F. *Pelez*, noch seinen Meister finden, der im Salon von 1879 den »Tod des Kaisers Commodus« ausstellte und ebenfalls in dem Staate »zur Aufmunterung« seinen Abnehmer fand. Nachdem Marcia, die Gemahlin des Kaisers, erfahren hatte, dass Commodus ihren Tod beschlossen, kam sie ihm zuvor und liess ihn selbst durch einen stämmigen Gladiator erwürgen, als er gerade aus dem Bade stieg. Der Leichnam liegt, entsetzlich zugerichtet, im Vordergrund des Bildes, der grässlich entstellte Kopf ist dem Beschauer zugekehrt, und an dem Halse bemerkt man mit Schauern die blutunterlaufenen Flecke, welche die Hand des Athleten



zurückgelassen hat. Dieser Künstler und viele andere wie Regnault, Constant, Lecomte de Nouy, Roll, Cormon, J. A. Garnier, Wencker weisen uns alle auf Gérôme und Cabanel, welche in ihrer dominirenden Stellung als Inhaber der Ateliers für Malerei an der Ecole des Beaux-Arts während der beiden letzten Jahrzehnte fast die ganze moderne Generation der französischen Maler herangebildet haben. Beide sind grundverschiedene Naturen. Während Cabanel die reinste Incarnation des Akademikers ist, dessen Schüler in dem Maasse an Bedeutung zunahmen, als sie sich von der Unterweisung und den steifen Regeln ihres Meisters entfernten, verkörpert sich in Gérôme das Princip des Colorits und die vorwärts treibende Beweglichkeit eines in dem Meister noch gemässigten, in den Schülern aber immer mehr sich steigenden Naturalismus.

Léon Gérôme, geb. 1824 zu Vesoul, kam 1841 nach Paris, um die École des Beaux-Arts zu besuchen, und wurde Schüler von Delaroche, mit welchem er 1844 nach Rom ging. Hier blieb er ein Jahr und kehrte dann nach Paris zurück, wo Gleyre in der Abwesenheit Delaroches dessen Atelier leitete. Obwohl Gérôme nur kurze Zeit unter Gleyre arbeitete, wirkte doch dessen Beispiel so nachhaltig auf ihn ein, dass er die kühle, glatte Malweise seines ersten Lehrers auf die Darstellung von Szenen aus dem antiken Leben übertrug, welche Gleyre, allerdings mit Beschränkung auf das mythologische Genre, fast ausschliesslich cultivirte. Aus Gleyre und Delaroche setzte sich denn auch die künstlerische Persönlichkeit Gérômes zusammen. Die edle, nach dem grossen Stile strebende Formensprache des ersteren drückte er auf die pikante Vortragsweise galanter Anekdoten herab, und das glatte Colorit des letzteren putzte er bis zu der schillernden Manier der Porzellanmaler und Elfenbeindrechsler auf, stets aber auf der Grundlage eines ernsten Naturstudiums und einer peinlichen Beobachtung aller archäologischen Details. Waren die letzteren aber auch von unanfechtbarer Treue, so haftete doch den Figuren stets ein moderner Zug, eine raffinirt-frivole Geberde an, welche mit der Reconstruction der antiken Umgebung grell disharmonirte. Im Jahre 1847 debütierte er mit einem griechischen Liebespaar (nackte Figuren in Lebensgrösse), welches mit Aufmerksamkeit dem Schauspiele eines Hahnenkampfes zuschaut, also wieder das Gemisch von sinnlichem Reize und barbarischer Rohheit, das Grausen in der Wollust. Es folgte 1848 ein »Anakreon mit Bacchus und Amor« und 1851 ein »griechisches Lupanar« mit seinen weiblichen Insassen im Vordergrund und einem Paare im Hintergrunde, welches im Begriffe ist, sich hinter einen Vorhang zurückzuziehen. Durch die getreue Schilderung des Hauses, welches pompejanischen Mustern nachgebildet war und namentlich die farbige Decoration der Wände ungemein



zierlich wiedergab, suchte er die Aufmerksamkeit von dem bedenklichen Stoffe abzulenken oder demselben wenigstens den Vorwand der Wissenschaftlichkeit zu geben. Dasselbe Streben wiederholt sich auf allen seinen Genrebildern aus der antiken Welt, deren er in dem Zeitraum von dreissig Jahren seit 1851 eine grosse Zahl producirt. Man kann dieselben in zwei Klassen gliedern: die erste umfasst diejenigen, auf welchen der ausgiebige archäologische Apparat zur Folie sinnlichen Reizes dienen muss; zur zweiten gehören Gemälde, welche, nach dem bekannten Recepte des Delaroche, einen Moment vor oder nach einer blutigen oder geschichtlich entscheidenden Katastrophe darstellen. In die erstere Kategorie fallen die »Idylle« (1853), ein nacktes Liebespaar an einem Brunnen, »König Candaules«, welcher dem Gyges seine entkleidete Gemahlin zeigt (1859), »Phryne vor den Richtern« im Augenblicke, wie ihr der Vertheidiger Hyperides das Gewand abreisst und sie, den Arm wie eine verschämte Kokette vor das Gesicht haltend, nackt dasteht, — wiederum ein völlig unantiker Zug —, »Socrates, den Alcibiades bei der Aspasia aufsuchend«, »Cleopatra und Cäsar« (1866). Auf jener »Phryne vor dem Tribunal« ist Gérôme in der Frivolität am weitesten gegangen. Die Richter des Areopags sehen aus wie lüsterne Satyrn, welchen eine unverhoffte Augenweide zu Theil geworden ist und die das schöne Weib förmlich mit den Augen verschlingen. Charles Blanc macht in seiner entschiedenen Verurtheilung dieses Gemäldes mit Recht darauf aufmerksam, dass Darstellungen dieser Art, welche die Würde der Antike in den Schmutz des modernen Sinnenkitzels hinabziehen, sich in nichts von den Bestrebungen eines Offenbach unterscheiden, der die antiken Götter und Helden zum Gegenstand frivoler Blasphemien gemacht hat. Nicht minder schädlich wirkte die zweite Gruppe der antiken Genrebilder Gérômes auf die öffentliche Moral. Mit ihnen suchte der Künstler auf die bestialische Seite der menschlichen Natur zu wirken, indem er die Triebe der Grausamkeit und des Blutdurstes wach rief. Die unheimlichen, gewissermassen das Herz des Beschauers zusammenschnürenden Compositionen des Delaroche wurden immer noch durch eine gewisse Grösse des Stils und Hoheit der Auffassung geadelt. Bei Gérôme verliert sich alles in eine triviale Detailbehandlung, welche dem leblosen Object, dem Mosaikpflaster des Fussbodens, dem Sessel, der Marmorsäule dieselbe peinliche Aufmerksamkeit zuwendet, wie dem menschlichen Körper und der menschlichen Physiognomie. Das am meisten charakteristische Beispiel für diese Art der Auffassung ist der »Tod Cäsars« (1867), wo man nur den Leichnam des Ermordeten auf dem Marmorboden liegen sieht. Rings alles verlassen und öde; nur die leeren Sessel der Senatoren und die kalte Pracht des Raumes, die mit



minutiöser Sorgfalt wiedergegeben worden ist. Auf einer anderen Redaction dieser Scene hatte der Maler wenigstens noch einen auf seinem Sitze eingeschlafenen Senator übriggelassen. Eine psychologische Erklärung dieser kleinlichen Auffassung lässt sich wohl geben; aber sie entlastet den Künstler nicht, welcher mit den Ansprüchen eines Historienmalers auftritt. In einem Moment höchster Spannung, wenn man z. B. im Gerichtssaal einer gewichtigen Entscheidung entgegenharrt, oder im Augenblicke des tiefsten Seelenschmerzes, wenn man z. B. am Sarge eines geliebten Wesens steht, welchen die Leichenträger eben geschlossen haben, haftet das Auge oft unwillkürlich an den unbedeutendsten Kleinigkeiten und Aeusserlichkeiten, an der Wand, am Fussboden, am Zimmergeräth, und wenn man sich nach Jahren diese Scenen der Furcht und der Trauer vergegenwärtigt, tauchen gerade diese nebensächlichen Dinge in greifbarer Deutlichkeit in unserer Erinnerung auf, weil sie sich damals dem Auge, dessen Organe unter der nervösen Erregung litten und deshalb für die geringsten Eindrücke empfänglich waren, tief eingedrückt hatten. Aus dieser Stimmung heraus componirt und berechnet Gérôme seine historischen Genrebilder.

Ausser dem Tode Cäsars gehören in diese Klasse »Die Begrüssung des Vitellius durch die Gladiatoren im Cirkus« (Ave, Caesar imperator, morituri te salutant, 1859) und das brutale Gegenstück dazu »Pollice verso« (1872), welches den Künstler mit sechs andern Bildern auf der Wiener Weltausstellung vertrat. Einer der Gladiatoren hat seinen Gegner in den Staub geworfen und seinen Fuss auf den Nacken desselben gesetzt. Er blickt um sich her, um zu sehen, ob von Seiten der Zuschauer dem Gefallenen mit wehenden Tüchern Begnadigung gewährt wird oder ob mit geballter Faust (pollice verso) die Fortsetzung des Kampfes gewünscht wird. Ueberall werden ihm aber aus der erregten Menge der Zuschauer die geschlossenen Hände entgegengestreckt, und der Kaiser, welchem das Recht der Begnadigung am ersten zusteht, verzehrt mit kalter Gefühllosigkeit eine Feige. Die übrigen Bilder, welche sich auf der Wiener Weltausstellung befanden, führen uns zu einer zweiten Seite in Gérômes Thätigkeit, zu seinen Bildern aus dem orientalischen Leben. Er hatte zu wiederholten Malen die Türkei und Aegypten besucht und seit 1857 die in diesen Ländern gemachten Studien meist in kleinen Genrebildern verwerthet, die zum Theil auch brutale Scenen darstellen, aber doch einen ethnographischen Werth beanspruchen dürfen, welcher seinen Reconstructionen des classischen Alterthums völlig abgeht. In der malerischen Behandlung unterscheiden sich jene von diesen freilich nicht: derselbe kühle Gesammtton, dieselbe Hervorhebung dominirender Lokaltöne, dasselbe glatte Nebeneinander von Farbenflächen ohne poetische Stim-



mung, dieselbe gemessene Zurückhaltung gegenüber den rohesten Schilderungen, keine Glut, keine Leidenschaft, kein Zorn, keine Erregung. Die »Rekrutenaushebungen in Aegypten« (1857), der »Gefangene«, der »türkische Schlächter« (1863), die »Almeh« (1864), das »Gebet« der Araber (1865), die »Thür der Moschee El-Assaneyn in Kairo« mit den abgeschlagenen Köpfen der hingerichteten Beys garnirt (1867), die »Schach spielenden Arnauten«, das »türkische Bad«, »Tanzende Baschi-Bozüks«, die »Spazierfahrt des Harems« (1869), der »Araber und sein Pferd« und »Zu verkaufen«, eine Scene vom Sklavenmarkte, ein Mädchen und ein Knabe, ausnahmsweise in lebensgrossen Figuren, sind die bedeutendsten seiner orientalischen Bilder. Jene »Moschee in Kairo« mit den blutigen Köpfen ist von grossem Einfluss auf eine ganze Reihe von französischen und auswärtigen Malern gewesen. Gerade als Gérôme dieses Bild vollendet hatte, trat der russische Maler Wasili Wereschagin in sein Atelier, welcher sich in seinen Darstellungen aus dem Leben der centralasiatischen Stämme und der Indier ganz nach Gérôme gebildet, aber in seinen crassen Schilderungen der entsetzlichsten Greuelthaten seinen Lehrer noch bei weitem übertroffen hat. Der »Gefangene«, welcher, quer über den Boden einer Barke gelegt, mit gefesselten Füßen und mit den Händen im »Stock«, den Nil hinauf-, vermuthlich seiner letzten Bestimmung entgegengeführt wird, war ein so recht der Eigenart Gérômes entsprechendes Thema. Ringsherum die feierliche Stille der Natur: die letzten Strahlen der Abendsonne vergolden die spiegelglatte Wasserfläche des Nils und beleuchten phantastisch die Ruinen altägyptischer Tempel an dem fernen Ufer. Im Vordertheile des Schiffes sitzt der Herr, bis an die Zähne bewaffnet, und heftet seine Augen, in welchen sich das Gefühl höchster Genugthuung und der Gedanke an eine teuflische Rache spiegeln, auf das unglückliche Opfer seines Zornes, das sich mit finsterner Miene in sein Schicksal ergibt. Neben demselben, am Steuer, sitzt ein junger Mann, welcher, den Armen verhöhrend, zu den Klängen der Mandoline singt, während zwei kräftige nubische Ruderer das Boot vorwärts bringen. War schon der »Tod Cäsars« stark von Delaroches »Ermordung des Herzogs von Guise« beeinflusst, so erweist sich dieser »Gefangene auf dem Nil« geradezu als eine orientalische Uebersetzung eines völlig verwandten Bildes desselben Meisters, des »Cardinals Richelieu, welcher die gefangenen Cinq-Mars und de Thou auf einem Boote die Rhone hinaufgeführt«. Dass Gérôme diese und andere von Delaroche erprobte Effekte immer wieder verwerthet, spricht deutlich für seinen Mangel an Phantasie und eigener Schöpferkraft. Er ist nur ein geschickter Mosaicist, welcher zu den alten Steinen ein paar neue, grellere und buntere hinzu-



gefügt hat, um den farbigen Schein zu steigern und durch die Ausbreitung neuer Stoffe über das alte Gerüst hinwegzutauschen. So ist auch die »graue Eminenz« (1874), ein Bild, welches sich durch eine ausserordentliche Feinheit des Tons, aber auch durch eine ganz aussergewöhnliche Glätte der malerischen Behandlung auszeichnet, auf die Inspiration durch die »Ermordung des Herzogs von Guise« zurückzuführen. Der Pater Joseph, Richelieus rechte Hand, steigt langsam die Stufen der breiten Haupttreppe im Palaste des Cardinals herab, die Blicke in sein Brevier versenkt und scheinbar, ohne die Höflinge zu beachten, welche auf der anderen Seite, durch einen weiten Zwischenraum von jenem getrennt, unter den tiefsten Verbeugungen vor dem mächtigen Günstling die Treppe emporsteigen. Wie auf jenem Bilde des Delaroche die respektvolle Entfernung der kläglichen Mörder von dem gefürchteten Todten, so hier der gemessene Abstand zwischen den niedrigen Schmeichlern und dem klugen Pater, der dieses Gewürm verachtet, seine Verachtung aber unter der Maske der Devotion verbirgt. Also immer dieselbe Wirkung mit jenen Mitteln, welche Delaroche bereits in grösserem Maassstabe angewendet hatte.

Gérôme hat auch einmal, im Jahre 1855, einen Anlauf gemacht, es mit der Malerei grossen Stils zu versuchen. Auf einer umfangreichen Leinwand stellte er, ganz wie es früher Ingres mit seiner Apotheose Homers und Kaulbach mit seiner »Blüthe Griechenlands«, später auch mit seinem »Zeitalter der Reformation« gethan, das »Jahrhundert des Augustus« durch eine Gruppierung der bedeutendsten Männer und der hervorragendsten Ereignisse dieser Epoche um den Cäsar dar, welcher vor dem geschlossenen Janustempel auf seinem Throne sitzt. Auf den Stufen, die zu demselben emporführen, liegen die blutigen Leichen derer, über welche Augustus bis zu seinem Herrschersitze hinwegschreiten musste, Cäsars, des Antonius und der Cleopatra, und als Symbole der gleichfalls gemordeten Republik steigen Brutus und Cassius herab. Zu beiden Seiten des Kaisers stehen berühmte Zeitgenossen, Krieger, Dichter, Geschichtsschreiber, während im Vordergrunde von rechts und links triumphirende Soldaten mit ihrer Beute und Gefangenen herbeiziehen und die Vertreter der unterworfenen Völkerschaften ihren Tribut darbringen. Ganz im Vordergrunde, unberührt von dem Getümmel der sich herandrängenden Gestalten, liegt das Christuskind, das zukünftige Licht und der wirkliche Beherrscher der Welt, von einem Engel beschützt und von Maria und Joseph umgeben. Dem gewaltigen Massenaufgebot entsprach die erzielte Wirkung nicht. Es fehlte an Klarheit und Ruhe, an der geistigen Bedeutung der Mittelgruppe, an energischer Gliederung der Com-



position, kurz an allen jenen Eigenschaften, welche die Vorbedingungen zu einer wahrhaften Grösse des Stiles sind. Auch seinen Malereien in der Kirche St. Séverin in Paris (die Pest in Marseille und der Tod des hl. Hieronymus), welche nur Genrebilder im grossen Maasstabe sind, fehlt diese innere Grösse.

Gérôme gehört zu den vielseitigen Künstlern Frankreichs, welche nicht bloss die Ausdrucksmittel einer Kunst beherrschen. Er ist auch ein hervorragender Bildhauer, der sogar im Salon von 1881 für eine Gruppe »Anakreon, Bacchus und Amor« eine Medaille erster Klasse erhalten hat, nicht weil er ein Maler ist, sondern weil die Arbeit von feinsten Charakteristik in den Köpfen der drei durch das Alter grundverschiedenen Gestalten, von höchster Anmuth in der Formengebung und von einem schalkhaften Humor erfüllt war, viel erfreulicher, lebendiger und individueller gehalten, als die Figuren auf den meisten seiner Gemälde.

Ungleich mehr Talent für die Malerei grossen Stils und mehr Geschick in der Bewältigung grosser Massen als der Meister besitzt einer seiner begabtesten Schüler Alfred Roll (geb. 1847), der sich erst mit dreissig Jahren durch eine »Scene aus der Ueberschwemmung von Toulouse im Juni 1875« einen Namen machte. Der Erfolg dieses grossen Bildes war zum Theil wohl dem Umstande zuzuschreiben, dass die Erinnerung an das schreckliche Ereigniss noch in aller Herzen lebendig war. Aber es zeigte doch auch so tüchtige Eigenschaften, vornehmlich eine so grosse Kraft der Charakteristik und eine so lebhafte Anschaulichkeit der Schilderung, dass der Erfolg ein verdienter war. Das Gemälde erinnert in mehr als einer Hinsicht an Géricaults »Floss der Medusa«. Wie dieser hatte Roll ein Ereigniss aus der Zeitgeschichte, welches um seiner ergreifenden Einzelheiten wegen auch im Bilde noch der allgemeinen Theilnahme gewiss war, in schonungsloser Wahrheit dargestellt. Dann hatte er aber auch in der Composition, in der Schilderung der Hauptszene direkt an Géricault angeknüpft. Man sieht, wie ein paar muthige Männer, die sich in leichten Nachen auf die unabsehbare Wasserfläche gewagt haben, den Kampf mit dem tobenden Element aufnehmen und ihm seine Opfer abzurufen suchen. Halbnackte Weiber, erstarrte Kinder und Leichname Ertrunkener füllen die Böte der Braven, welche noch durch die reissenden Fluthen auf das Dach eines unter dem Wasser verschwundenen Hauses zusteuern, von welchem herab ein Häuflein Verzweifelter ihre Hülfe anruft, da das Dach jeden Augenblick zusammenzubrechen droht. Der kalte, halb kreidige, halb schwärzliche Gesammtton ist mit Absicht gewählt, um den Eindruck der Leichen und der halbnackten Körper noch grauenvoller und die ganze Situation, den ohnmächtigen



Kampf der Menschen mit der wilden, entfesselten Natur, noch mitleiderregender zu gestalten. Das »Fest des Silen«, welches auf der Weltausstellung von 1878 ein groteskes Gegenstück zu jener ernsten Tragödie bildete, war in den Formen zu übertrieben und grob naturalistisch, in der Composition zu wüst und wild und in der Farbe zu roh, um anders als abstoßend zu wirken. Unmittelbar an das Interesse der Gegenwart appellirte er wieder mit einer grossen, figurenreichen Composition, einem »Strike der Kohlenarbeiter« (1880), dessen schwärzliche, aber durch den Stoff motivirte Farbengebung an Roll's zweiten Lehrer, an Bonnat, erinnerte. Wie immer, sobald ein Gemälde im Salon Aufsehen erregt, fand auch dieses eine Nachahmung in dem »Strike der Schmiede« nach François Coppées gleichnamiger Dichtung (1882) von P. *Soyer*, einem Schüler Cogniets, welcher den Moment des allgemeinen Schreckens und der allgemeinen Entrüstung nach der blutigen That des alten Schmiedes, der den Rädelsführer mit seinem Hammer zu Boden geschlagen hat, zu ergreifender Anschauung brachte. In demselben Salon stellte auch Roll wieder ein grosses Gemälde, das »Fest des 14. Juli 1880«, aus, Volksbelustigungen, Musik und Tanz auf dem Château-d'Eau-Platze in Paris und im Hintergrunde die mit ihren neuen Fahnen vorüberziehenden Bataillone, weniger ein Bild, als eine grosse, aus vielen gut beobachteten Einzelheiten zusammengesetzte Illustration, deren malerische Ausführung einen decorativen, an die Panoramen erinnernden Charakter hatte.

Enger als Roll schliesst sich J. A. *Garnier* (geb. 1847) an Gérôme an. Zwei seiner Bilder, jene lebhafte Scene aus der Deputirtenkammer vom 17. Juni 1877, wo die Mitglieder der Linken und des Centrums Thiers in einer lebhaften Demonstration gegen den Minister des Innern als den »Befreier des Territoriums« grüssten, und die »Vertheilung der Fahnen am 14. Juli 1880«, haben wir schon erwähnt. Aber die offizielle Malerei ist nicht das eigentliche Feld seiner Thätigkeit. Die Monotonie der schwarzen Röcke und Uniformen gestattete ihm nicht, die Kraft und den Reichthum seines Colorits und seine Kenntniss der nackten Körperformen zu entfalten. Dazu boten ihm seine früheren Gemälde wie die »Badende« (1869), das »Recht des Herrn« (1872), der dem verblüfft dastehenden Ehemann seine eben angetraute Frau entführt, das sonderbare »Strandgut«, eine nackte Frau, welche von den Wogen des Meeres an eine einsame Küste gespült worden ist und von zwei Negern neugierig betrachtet wird, eine »Hinrichtung im 15. Jahrhundert« eine günstigere Gelegenheit, vor allen aber seine »Favorit-Sultanin« (1877), welche als das am meisten charakteristische Beispiel einer ganzen Gruppe von Gemälden gelten kann, deren Wirkung sich auf die Triebe der Wollust und



der Grausamkeit gründet. In einem orientalischen Harem sitzt ein Sultan vor seiner Favoritin, die sich eben anschickt, in das Bad zu steigen. Im Hintergrunde erscheint eine Sklavin, die auf einem Teller das abgeschlagene, blutige Haupt einer Odaliske trägt, welches den Launen ihrer Nachfolgerin in der Gunst des Sultans zum Opfer gefallen ist. *)

Nur in dieser Verbindung war das abgeschlagene Haupt neu. Die Tochter der Herodias mit dem Kopfe Johannes des Täufers auf der Schüssel war sogar ein Motiv, welches schon die Künstler des Mittelalters und der Renaissance beschäftigt hat und das bis auf den heutigen Tag die französischen Künstler zu coloristischen Excessen ungeheurer Art treibt. Henri Regnault hat nach dieser Richtung hin mit seiner »Salome« und seiner »Hinrichtung in Granada« gezeigt, wie das Blut, dieser »ganz besondere Saft«, als Dominante in einer Farbenphantasie verwerthet werden kann. Regnault führt uns von Gérôme, mit welchem er eigentlich in engerer geistiger Verwandtschaft steht, als mit seinem Lehrer, zu diesem, zu Alexander *Cabanel* (geb. 1823), welchen man als den Inbegriff akademischen Wesens zu bezeichnen pflegt. Er bildet in der That die Brücke von dem Davidschen Classicismus zu dem modernen Realismus, welchem die meisten seiner zahlreichen Schüler huldigen, die er während seiner langjährigen Thätigkeit als Lehrer an der *École-des-beaux-arts* herangebildet hat. Er selbst war ein Schüler jenes Eduard Picot (1786–1868), welcher nicht ohne Erfolg den Versuch gemacht hatte, die Strenge der Davidschen Formen durch Anmuth und ein wärmeres und reicheres Colorit im Sinne der Romantiker zu mildern. Seine künstlerische Bedeutung wird jedoch durch die des Lehrers überwogen. Als solcher besass er vortreffliche Eigenschaften und reichte daher mit seiner Wirksamkeit in die neuere Zeit hinein, ähnlich wie Michel Martin Drölling (1786–1851), der trotz seiner Herkunft aus dem Davidschen Atelier noch in den vierziger Jahren als Lehrer stark gesucht wurde. Ausser Cabanel und dem schon genannten Berne-Bellecour sind unter

*) Die Anregung zu diesem Gemälde hat der Maler aus den »Orientales« von Victor Hugo geschöpft. Die Stelle lautet:

N'ai-je pas pour toi, belle juive,
Assez dépeuplé mon sérail?
Souffre qu'enfin le reste vive:
Faut-il qu'un coup de hache suive
Chaque coup de ton éventail?

Der Romantiker, welcher sich beständig zwischen den Extremen des Erhabenen und Grotesken bewegt, ist von grossem Einfluss auf die Bildung der jüngeren Künstler gewesen, welche, durch sein Beispiel ermuthigt, alle Gesetze der Kunst und namentlich die ewigen Gesetze des Maasses missachteten und vor keinem Wagniss mehr zurückschreckten.



den Schülern Picots noch zu erwähnen aus der früheren Zeit Léon Benouville (1821—1859), dessen Gedächtniss durch den »Tod des Franziskus von Assisi« (1853, im Louvre), eine fein empfundene und in der Formgebung und Zeichnung vollendete Studie nach den italienischen Meistern des 15. Jahrhunderts, gesichert ist, dann sein Bruder, der Landschaftsmaler Jean Achille Benouville (geb. 1815), Bouguereau, Henner, D. F. Laugée, Le Roux, G. Moreau, H. L. Lévy und E. Lévy. Die vier letztgenannten haben einen verwandten Zug: sie nehmen ihre Stoffe theils aus der antiken Mythe, theils aus der biblischen Geschichte und suchen denselben durch den Zusatz eines phantastischen, auch wohl bizarren Elements und durch Anklänge an den modernen Orient ein neues Interesse abzugewinnen. In der kühlen Tonstimmung sind sie freilich den Lehren ihres Meisters treugeblieben. Am nächsten steht ihm darin Hector Le Roux (geb. 1829), dessen Vorliebe für weisse, lichte Gewänder und für eine helle Tonart sich auf allen seinen Darstellungen aus dem classischen Alterthum widerspiegelt, auf der »neuen Vestalin«, dem »Leichenbegängniss im Columbarium des Hauses der Cäsaren in Rom« (1864, im Luxembourg), auf der »Messalina« nach Juvenals sechster Satire, auf der »Vestalin Tuccia«, welche Wasser im Siebe davonträgt, auf dem »Leichenbegängnisse des Themistokles«, den »Danaiden«, welche in zwei langen Zügen ihrem fruchtlosen Geschäfte nachgehen, der »Schmückung der Athene Polias« und dem »Untergange von Herculaneum« (1881), wo das Entsetzliche der Katastrophe nur noch in einer Gruppe von wehklagenden und halb ohnmächtigen Frauen nachzittert, welche sich vor dem Aschenregen gerettet haben. Emil Lévy (geb. 1826) hat die classische Vortragsweise seines Meisters besonders auf Scenen aus der biblischen Geschichte übertragen, aber auch in decorativen Arbeiten modernen Inhalts, wie der »Brautwerbung« und dem »Hochzeitsfeste«, zweien jener zahlreichen Gemälde, mit welchen die für Trauungen bestimmten Räume der Pariser Mairieen ausgeschmückt werden, Hervorragendes geleistet. Auch Henri Léopold Lévy hat vornehmlich biblische und Scenen religiösen Inhalts dargestellt und mit einer »Tochter der Herodias«, welche das Haupt des Täufers auf der Schüssel trägt, einen grossen Erfolg erzielt, freilich zum Theil dadurch, dass er sein Colorit mehr in den Traditionen der romantischen Schule hielt und durch einen grösseren Figurenreichtum dem oft behandelten Thema eine neue Seite abgewann. Gustav Moreau (geb. 1826), der originellste, aber auch bizarrste der Gruppe, erfüllt seine Figuren aus der antiken Mythe und der biblischen Ueberlieferung mit einer Art von Mysticismus und umkleidet sie mit der phantastischen Ueppigkeit des indischen Lebens. Seine Hauptwerke hat



er erst in den sechziger und siebenziger Jahren geschaffen. Im Jahre 1864 erhielt er mit einem »Oedipus«, welcher das Räthsel der Sphinx gelöst hat, die erste Auszeichnung. Zwei Jahre darauf brachte er einen »Orpheus von den Mänaden zerrissen« in den Salon, dann die »Rosse des Diomedes«, »Prometheus«, »Jupiter und Europa«, »Herkules und die lernäische Hydra« u. s. w. Seine Phantastik zeigte sich von ihrer seltsamsten Seite auf den Bildern aus der biblischen Geschichte: auf der »Aussetzung des Moses«, dem »Ringkampfe Jakobs mit dem Engel«, dem psalmendichtenden »David«, welcher wie ein indischer Fürst aussah, und besonders auch der »Salome«, welche vor Herodes in einem Raume tanzt, der einem indischen Götzentempel gleicht. Durch die Fenster bricht gedämpftes Sonnenlicht in den halbdunkeln Raum hinein und umhüllt die Gestalten mit einem flimmerigen Dunste, als ob das Gemach von Weihrauchdampf durchzogen wäre. D. F. *Laugée* (geb. 1823), welcher seit dem Beginn der fünfziger Jahre vornehmlich das historische Genre, legendarische Darstellungen und Scenen aus dem Bauernleben behandelt hat, ist jüngst mit seiner »Tortur« (1881) unter grossem Erfolge in die Reihe derjenigen Maler getreten, welche die entsetzlichsten Momente aus der Geschichte menschlicher Verirrungen für die darstellungswürdigsten halten. Auf einem eisernen Bette, unter welchem hohe Flammen hervorlodern, liegt ein unglückliches Opfer der Inquisition, ein nackter Mann, der, von rasenden Schmerzen gepeinigt, ein Verzweiflungsgeschrei ausstösst. Seine Hände und Füsse sind gefesselt, und um seinen Leib ist ein Strick geschlungen, welcher tief in das Fleisch einschneidet. Ueber ihn beugt sich ein Mönch, welcher dem Gemarterten aus einem Pergamente vorliest, was ihm durch die Folter abgepresst werden soll. Im Hintergrunde sitzen an einem langen Tische die finsternen Richter der Inquisition.

Der erfolg- und einflussreichste der Schüler Picots ist jedoch *Alexander Cabanel* (geb. 1822), welcher seit 1863 als Lehrer und Vorsteher des einen der beiden Ateliers für Malerei — das andere leitet Gérôme — an der École des beaux-arts wirkt und durch diese seine offizielle Stellung ebenso wie Gérôme seinen Einfluss auf die jüngere Generation gewonnen hat, zu welchem ihn weder seine schöpferische, noch seine technische Begabung berechtigen. Seit 1863 datirt auch erst sein Ruf als Künstler, den er sich durch ein Gemälde erwarb, welches weniger durch die Kraft der Erfindung und die Vorzüge der Technik die Billigung der Kenner, als durch den Stoff und die pikante Inszenirung den lauten Beifall des grossen Publikums fand. Nachdem er sich seit 1844 auf verschiedenen Gebieten, mit ausgesprochener Vorliebe aber auf dem religiösen bewegt hatte (Christus auf dem Oelberg; Tod des Moses; Christlicher Märtyrer;



Glorification des hl. Ludwig; Othello, seine Abenteuer erzählend; Wittwe des Kapellmeisters; Nymphe, von einem Faun geraubt; florentinischer Dichter), that er 1863 einen kühnen Griff in die Welt der Antike mit seiner »Geburt der Venus«, auf welchem Bilde er mit geschickter Hand alle jene Eigenschaften vereinigte, die bei der damals herrschenden Geschmacksrichtung, bei der überzuckerten und geschminkten Frivolität der aristokratischen Kreise das Glück des Malers begründen mussten. Wollüstig hingestreckt auf die schaumgekrönte Woge des Meeres, durch den rechten Arm, mit welchem sie die Stirn gegen den Glanz des Lichtes beschattet, hindurchlächelnd, den rechten Fuss etwas emporziehend, so dass die Hüfte eine üppige Wellenlinie bildet, lässt sich die Göttin von den Fluthen des Meeres tragen. Und die Pracht des Leibes hat in der That etwas Göttliches, über menschlicher Fehlerhaftigkeit und Gebrechlichkeit Erhabenes. Aber der pikante Gesichtsausdruck und die verführerischen Augen weisen nur zu deutlich darauf hin, dass der Maler mehr an die Aphrodite Pandemos als an die Venus Urania gedacht hat und dass die Modelle, welche ihm zur Verfügung gestanden und die, wenn man schärfer zuschaut, auch wirklich aus vielen Zügen hervorblicken, alle Genüsse des modernen Lebens gekostet haben. Die Amoretten, welche auf Muscheln blasend oder mit Zeichen der Bewunderung und zärtlichen Neigung die Göttin umschweben, ändern an diesem Charakter nichts. »Sie ist eine Göttin,« sagt Charles Blanc, »indessen verräth ein gewisser Accent von Individualität in ihr eine Frau; sie ist jungfräulich und wollüstig, keusch und herausfordernd,« also Göttin und Hetäre in einer Person. Und diese Verbindung war es gerade, die den Chorus der Bewunderer erweckte. Rosig gepudert und geschminkt wie die Welt, welche in dieser Kunstschöpfung ihr Ideal erfüllt sah, war auch das Colorit. Die Decorationsmaler des vorigen Jahrhunderts, Coypel, Natoire, Boucher u. a., wurden durch diese flockige, schaumige Malerei, in welcher rosa und weiss dominirten, in die Erinnerung zurückgerufen. Was Cabanel in späteren Jahren schuf, erreichte bei weitem nicht den Erfolg der schaumgeborenen Venus. Es scheint, als hätte sich seine Kraft mit diesem Wagniss erschöpft, als wäre er nach dieser Extravaganz für immer in die ruhigen Bahnen akademischer Regelmässigkeit zurückgekehrt. Fortan begleitete man alle seine Schöpfungen auf der einen Seite mit dem Ausdrücke einer kühlen, gemessenen Hochachtung, während man von der andern Seite die giftigsten Pfeile des Spottes gegen den frostigen »Akademiker« abschnellte. Nur in einem Punkte trafen die Parteien, die sich übrigens nicht allzuheftig betehdeten, zusammen. Cabanels Portraits von Damen und Herren der vornehmen Welt, namentlich der ersteren, fesselten stets durch die distinguirte Auf-



fassung, die Noblesse der Formengebung und das etwas sentimental angehauchte, gedämpfte Colorit. Gebrochene Farben, wie rosa und violett, dann gelb und grün und alle übrigen Mitteltöne, welche sich innerhalb dieser Scala bewegen, wurden zu einer schwärmerischen Harmonie von mässig starken Accorden zusammengestimmt. »Wo der Pinsel von Ingres,« sagt Charles Blanc, »eine Bronzemedaille herausiselirt hatte, gibt uns derjenige Cabanel nur ein Bildniss aus zartem Mehlteig.« Und was derselbe Kritiker von dem Portrait des napoleonischen Ministers Rouher sagt, passt am Ende auf alle Bildnisse Cabanels: »die dargestellte Persönlichkeit scheint ihr Sonntagsgesicht aufgesetzt zu haben, welches durch die Mittel der Friseurkunst, durch die Höflichkeit und den cold cream bestimmt wird.« Solche Poudre-de-riz- und Cold-Creamgesichter haben alle Bildnisse der Herzoginnen, Gräfinnen und Marquisen, welche sich bis jetzt um die Ehre beworben haben, von dem vornehmen Akademiker portraitiert zu werden, solche Gesichter haben aber auch die Figuren aus dem alten Testamente (Thamar und Absalon), aus der mittelalterlichen Geschichte (Scenen aus dem Leben des h. Ludwig, Königs von Frankreich, für das Pantheon) und aus der Geschichte Italiens (Tod der Francesca von Rimini und des Paolo Malatesta im Luxembourg). In den auf Goldgrund gemalten Bildern für das Pantheon schloss er sich dem in Frankreich herrschenden Dogma, für monumentale und decorative Malereien eine möglichst helle und lichte Färbung zu wählen, auf das engste an, während er in den Costümbildern seinen Lieblingsfarben, violett und gelb, den weitesten Spielraum gestattete. Noch bei Lebzeiten des Künstlers wird man das Urtheil über ihn dahin zusammenfassen können, dass seine Bedeutung für die Entwicklung der französischen Malerei mehr durch die Macht der äusseren Verhältnisse, als durch die Kraft seiner künstlerischen Begabung geschaffen worden ist. Ein bahnbrechendes Talent ist Cabanel ebensowenig wie Gérôme. Beide sind Epigonen, beide sind Enkel, deren Stammbaum trotz neuer Adelsdiplome und Ehrenbriefe bis auf David zurückgeht.

Aus der grossen Zahl seiner Schüler, zu denen *Blanchard, Cot, Collin, Dargant, H. E. Delacroix, Deschamps, Lematte, Lehoux, Ponsan, Sylvestre* und *Weerts* gehören, heben wir als die bedeutendsten *Bastien-Lepage, Benjamin Constant, Cormon, Gervex* und *Henri Regnault* hervor. Für den letzteren, welchen man als den würdigsten Nachfolger von Delacroix gepriesen hat, ist der leidenschaftliche Patriotismus seiner Landsleute so thätig gewesen, dass der Geschichtschreiber Mühe hat, aus dem Gewirr der enthusiastischen Lobeserhebungen das Bleibende herauszufinden und den Maler von dem Patrioten zu trennen, welcher in einem der letzten Kämpfe des deutsch-französischen Krieges einen frühen Tod gefunden



hat. In den Augen der Franzosen erscheint er fortan in der doppelten Gloriole des grossen Künstlers und des todesmuthigen Märtyrers, welcher sein Blut auf dem Altare des Vaterlandes vergossen hat. Diesem durch die Tollkühnheit des Malers hervorgerufenen Zufalle ist es wohl in erster Linie zu danken, dass sich bereits um den Todten eine umfangreiche Literatur gebildet, dass man seine Briefe herausgegeben und ihm ein Denkmal in der École des beaux-arts gesetzt hat, sowohl um ihn zu ehren, als um die künstlerische Jugend Frankreichs zur Nacheiferung anzu-spornen*). Die Erinnerung an ihn weckt den schlummernden Chauvinismus zu immer neuen Drohungen und Schmähungen gegen die »Mörder«. Jules Claretie, der fanatische Publizist, steht nicht vereinzelt da, indem er den Tod Regnaults »un meurtre stupide« nannte, und er sprach gewiss aus dem Herzen der meisten seiner Landsleute, indem er eine Besprechung der Publikation von Regnaults Briefen mit der emphatischen Apostrophe schloss: »Wir selbst haben früher, ebenso grossmüthig wie naiv, den Hingang eines Theodor Körner, des deutschen Tyrtäus, welcher im Kampfe gegen uns den Tod fand, eifrig gefeiert. Es ist hoch an der Zeit, in gleicher Weise diesen Künstler zu feiern, welcher für unser Vaterland und von der Hand der Brüder Körners starb!« Hat doch selbst das Generalcommissariat der Pariser Weltausstellung in der elegischen Vorrede zum offiziellen Kataloge, welche den Tod so vieler ausgezeichneten Künstler beklagt, der »jungen Leute, die in der Blüthe ihrer Jugend auf den Schlachtfeldern gefallen sind, wie Henri Regnault« gedacht, ohne dass in Wirklichkeit ausser ihm Verluste von Künstlern zu betrauern sind, von welchen die französische Kunst Grosses zu erwarten hatte. Auch Regnault wäre, wenn er sich auf der von ihm betretenen Bahn weiter fort bewegt hätte, für die fernere Entwicklung der französischen Kunst eher schädlich als förderlich gewesen. Wenn man seine Werke mit Augen betrachtet, welche nicht durch das leidenschaftliche Feuer des Patriotismus getrübt sind, kommt man nothwendig zu dem Schlusse, dass es diesem durch und durch auf den äusseren Effekt, auf das Blendwerk eines complicirten coloristischen Apparates angelegten Talente vollkommen an jener mächtigen Innerlichkeit der schöpferischen Seele fehlte, welche allein die Bürgschaft grosser Thaten ist, welche das Genie von der Routine, welche Delacroix von Delaroche trennt. Charles

*) Biographien von H. Cazalis (Henri Regnault, sa vie et son oeuvre, Paris 1871) und H. Baillière. — M. A. Duparc, Correspondance de Henri Regnault. — Charles Blanc, Les artistes de mon temps, Paris 1876 p. 347 ss. (Die objectivste und parteiloseste Würdigung des Künstlers). — Philp Gilbert Hamerton, Modern Frenchmen. Five Biographies, London 1878 p. 334 ss. — Ausserdem verschiedene Artikel in der Gazette des Beaux-Arts und in der Zeitschrift L'Art.



Blanc ist der einzige von den französischen Kritikern gewesen, welcher sich in Betreff Regnaults die Nüchternheit des Urtheils bewahrt hat. »Wäre Regnault ein grosser Maler geworden?« fragt er in seiner Charakteristik des Künstlers. »Man darf es wohl glauben. Indessen hätten seine entschiedenen Neigungen für den Realismus und den Colorismus ihn vom rechten Wege abwendig machen oder ihn wenigstens daran hindern können, den höchsten Gipfel zu erreichen. Regnault war, wie man zugeben muss, der rechte Sohn seiner Zeit. Er gehörte zu jener Künstlergeneration, welche, bis zur Sinnlosigkeit eingenommen für die Aussen-seiten der Natur, an der menschlichen Kleidung, an den Trachten der verschiedenen Völker, an der Façade der Paläste, an dem ersten Anblick der Dinge hängen bleibt. Als ob die menschliche Seele nichts mehr hätte, was unsere Kunst zu interessiren würdig wäre, giebt man lieber die prächtige Hülle eines Arabers oder die grellfarbigen Lumpen eines Spaniers wieder, als irgend einen Gefühlsausdruck. Ach! so haben es die grossen Meister nicht verstanden, ich meine die grössten. Was sehen wir bei ihnen? Eine stolze Zeichnung, eine ruhige Wirkung, eine einfache Technik. Die Formen, das Gepräge des beabsichtigten Charakters sind auserlesen in ihrer Modellirung und in ihrer Bewegung. Das Colorit, mit welchem diese Formen bekleidet sind, dient nur dazu, um sie besser hervortreten zu lassen. Ganz im Gegentheil verherrlichte die Schule, von welcher sich Regnault treiben liess und deren glänzendes und gefeiertes Haupt er werden sollte, eine Kunst, die den Literaturen in Zeiten des Verfalles gleicht, in welchen die Würde des Inhalts unter dem Flitter des Stils verschwindet.« Diese für die ganze moderne Historienmalerei Frankreichs zutreffende Kritik aus der Feder eines Franzosen ist um so werthvoller, als die meisten Franzosen gar kein Auge, gar kein Verständniss für die schiefe Ebene haben, auf welcher sich ihre Historienmalerei abwärts bewegt, gar kein Gefühl für die widerwärtige Blut- und Leichenmalerei, welcher Regnault und alle übrigen mit leidenschaftlicher Hingabe huldigten und huldigen. Charles Blanc nennt selbst Paul de Saint-Victor einen Kritiker mit scharfem Blicke, weil er darauf hingewiesen hat, dass Henri Regnault, ein junger Mann von liebevollem Charakter und von hingebender Güte für seine Freunde, »eine sonderbare Vorliebe für Scenen des Mordes hatte. Mit einem bis zu dem feinsten Raffinement zarten Pinsel liebte er es, blutige Dramen zu malen, den Blitz schneidiger Schwerter und das Grausen abgeschlagener Köpfe. Mit einem Colorit, welches heiter und festlich, herb und köstlich zugleich war, stellte er mit Vorliebe den maurischen Henker dar, welcher nach einer Hinrichtung seinen Säbel abwischt, und die Tänzerin Salome,



welche mit lüsterndem Lächeln auf die Enthauptung Johannes des Täufers wartet«.

Regnaults kurze Lebensgeschichte, vor allem aber seine brieflichen Aufzeichnungen lehren uns, dass er trotz grosser Gemüthstiefe als Künstler der spezifisch malerischen Anschauung folgte, welche nur die Oberfläche der Dinge streift. Seine Leidenschaft war nur Strohfeuer, sie kam nicht aus dem Grunde eines Feuergeistes herauf; nicht die verzehrende, aber immer sich erneuende Flamme des Genies war sein Leitstern, sondern die Caprice und die Nervosität, welche sein Auge unersättlich machten und ihn in ungemessene Fernen trieben. Geboren am 30. Oktober 1843 in Paris als der Sohn eines hervorragenden Chemikers, der später Direktor der Porzellanmanufaktur in Sèvres wurde, gab er schon frühzeitig Beweise eines ungewöhnlichen Talentes, indem er, wie Géricault, mit welchem er auch in seinem kurzen, meteorartigen Lebenslaufe und in der Kühnheit seiner realistischen Bestrebungen Aehnlichkeiten hat, Thiere, besonders Pferde zeichnete. Seine Schulstudien wurden jedoch durch den leidenschaftlichen Trieb zum Zeichnen nicht vernachlässigt. Als er sie beendet hatte, trat er in das Atelier von Lamothe, einem Schüler von Ingres. Hier erwarteten ihn nur Enttäuschungen, da die stilisirende Methode seines Lehrers den auf eigene Hand in den zoologischen Gärten und Thierställen gewonnenen Naturstudien entgegen lief. Sein Auge sehnte sich nach der Farbe, und er hielt sich deshalb mehr an die Coloristen des Louvre, Rubens, Tizian und Veronese, als an das freudlose und frostige Rezept seines Lehrers. So lange er sich aus Respekt an die Unterweisungen des letzteren hielt, gelang es ihm nicht, den römischen Preis zu erringen. Erst nachdem er zu Cabanel gegangen war, welcher den Individualitäten seiner Schüler freien Spielraum liess, drang er durch und erhielt den Preis für eine Composition »Thetis bringt die Waffen des Achilles«. Im Frühjahr 1867 begab er sich nach Rom; aber die ewige Stadt entsprach seinen Erwartungen bei weitem nicht. Hätte sein erster Besuch Venedig gegolten, so wäre sein unersättlicher Durst nach Farbe und Licht vorübergehend gestillt worden. Aber Rom mit seiner ernsten Schönheit, deren architektonisch-plastischer Charakter auch in der Landschaft und in den Menschen widerklingt, vermöchte ihn nicht lange zu fesseln, obwohl er sich alle Mühe gab, wenigstens dem römischen Volksleben einige malerische oder doch für sein Streben nach Charakteristik dankbare Seiten abzugewinnen. Immerhin liess er sich von dem classischen Hauche der Villa Medici, welche damals unter Héberts Leitung stand, eine Zeitlang tragen. Ein Besuch, welchen er in Gemeinschaft von Collegen im Januar 1868 Neapel abstattete, um daselbst Zeuge eines



Vesuviusausbruchs zu sein, scheint einen nachhaltigen Einfluss auf ihn geübt zu haben. Wie Fromentin verstand er es, ebenso glühend und leidenschaftlich wie mit dem Pinsel auch mit der Feder zu malen und seine Vesuvbesteigung mit brennenden Farben zu schildern. »Zum Lohn für unsere Anstrengungen befanden wir uns vor einem wahrhaft höllischen Schauspiel. Die Lava stieg kochend aus einer Art von Tunnel empor und floss wie ein Strom geschmolzenen Metalls dahin, welches eine weissliche Glut ausstrahlte. Auf Augenblicke hemmte sie ihren Lauf, hob sich dann zu wiederholten Malen empor wie die Brust eines schwer athmenden Riesen und jedes Mal liess sie wie tiefe Seufzer Schwefeldämpfe emporsteigen, welche der Wind weit von uns forttrieb. Ueber unseren Köpfen dehnte sich, einem grossen Federbusche vergleichbar, die von dem rothen Widerschein der Lava beleuchtete Dampfwolke aus. Alle zehn oder fünfzehn Sekunden spie der Krater eine pechschwarze Wolke aus, welche wie ein colossaler Baum emporstieg und als Aschenregen wieder herabfiel. Mitten aus dieser schwarzen Fontaine sprangen glühende Steine bis zu einer ziemlich beträchtlichen Höhe heraus, fielen wieder herab und rollten von den Abhängen des kleinen Kegels herunter. Es war ein Feuerwerksbouquet in grossem Stil, welches mit einem seinem Umfange entsprechenden Geprassel abgebrannt wurde.«

Seine Sehnsucht ging nun über das Meer hinaus, nach Spanien, nach Afrika, nach Marokko. In Briefen gab er seinen Wünschen und Träumen Gestalt. »Ich will die echten Mauren wieder erstehen lassen, reich und gross, schrecklich und wollüstig zugleich, wie man sie nur noch in der Vergangenheit sieht. Dann Tunis, dann Aegypten, dann Indien. Ich werde von Begeisterung zu Begeisterung steigen, ich werde mich mit Wundern berauschen, bis ich, vollkommen trunken und mit Visionen erfüllt, in unsere düstere und alltägliche Welt zurückfallen kann, ohne zu befürchten, dass meine Augen das glänzende Licht verlieren, welches sie zwei oder drei Jahre lang sehen sollen.« Regnault trug sich also bereits mit Plänen, welche nachmals der abenteuerliche Russe Wereschagin verwirklichte. Wenn Regnaults Laufbahn nicht ein so frühzeitiges Ende gefunden hätte, wäre er nach diesem Programme im günstigsten Falle ein Ethnograph mit dem Pinsel oder, wie sich Claretie treffend ausdrückt, »ein Universallexikon der Farbe« geworden. Da er sich durch einen Sturz vom Pferde und durch das römische Klima eine Erschütterung seiner Constitution zugezogen hatte, welche ihm gefährlich zu werden drohte, wurde die Erfüllung seiner Wünsche erleichtert. Im September 1868 begab er sich nach Spanien. Anfangs machte ihm die Rohheit der Stierkämpfe einen peinlichen Eindruck. Aber zu gleicher



Zeit wurde sein Auge durch die farbige Pracht der Costüme, welche die Picadores trugen, versöhnt, und er gewöhnte sich so schnell an diese grausamen Schauspiele, dass er den Plan fasste, eine Judith mit dem Haupte des Holofernes zu malen. Er suchte in Madrid mit Vorliebe die Locale auf, in welchen sich das niedrige Volk, Droschkenkutscher, Portiers und Obsthändler, vergnügten. »Schreckliche Physiognomien« bekam er da zu sehen, aber auch eine Volkssängerin Dolores, deren Altstimme, deren Mund und Lippen, deren Haare »geringelt wie Schlangen und von prächtigstem Schwarz« ihn derartig begeisterten, dass er sie als Modell für seine Judith benutzen wollte. Goyas charaktervolle Typen aus dem Volksleben haben ihn in erster Linie dazu veranlasst, sich mit den Gewohnheiten des Volkes vertraut zu machen. Daneben war er auch ein gern gesehener Gast in den Salons der vornehmen Gesellschaft, in welcher er einflussreiche Gönner fand, die seine Bekanntschaft mit dem General Prim vermittelten. Im Salon von 1868 hatte er bereits durch ein weibliches Portrait die Hoffnungen, welche man auf ihn gesetzt hatte, gerechtfertigt. Der Salon von 1869 führte ihn durch sein Reiterportrait des Generals Prim mit einem Schlage in die Reihe der gefeiertsten Maler Frankreichs.

Regnault war während der Revolution in Madrid geblieben und hatte mit Spannung die Ereignisse verfolgt, aus deren Mitte die Heldengestalt Juan Prim hervortrat, dessen romantisches Leben die leicht entzündliche Phantasie des jungen Malers in Flammen setzte. Er nannte in einem Briefe die Empörung der Spanier gegen die bourbonische Königin »eine Musterrevolution, die erste kluge und vernünftige Revolution, welche es gegeben hat«. Alles war glatt und ruhig abgelaufen; nicht ein Tropfen Bluts war geflossen. Aber darum war der Jubel nicht minder laut und eifrig, welcher den siegreichen Führer am 8. Oktober 1868 bei seinem Einzuge in Madrid empfing. Diesen Moment des grössten Enthusiasmus griff Regnault auf, nachdem er die Erlaubniss erhalten hatte, den General zu portraituren. Prim war ein Mann von nur mittelgrosser Gestalt und von blasser Gesichtsfarbe, und deshalb bediente sich Regnault eines schon von den antiken Künstlern, von den grossen Bildhauern der Renaissance, von Donatello und Verrocchio, dann von dem grossen Maler des Landes, von Velasquez, mit Erfolg angewendeten Kunstgriffs. Er setzte die schwächliche Gestalt unbedeckten Hauptes auf einen mächtigen andalusischen Hengst von schwarzer Farbe und verlieh so dem Reiter den heroischen Charakter, welchen die Natur seinem Aeusseren versagt hatte. Die prächtigsten Pferde der königlichen Marställe waren dem Maler, der ohnehin mit der Natur des edlen Thieres auf das innigste vertraut war, zur



Verfügung gestellt worden. Er schlug sein Atelier in einer Wagenremise auf, in deren Nähe sich eine Reitbahn befand, in welcher ihm Stallknechte die Pferde vorritten, damit er ihre Bewegungen studiren konnte. Der Marschall hält auf einer Anhöhe, über welche ein leichter Wind streicht, der mit seinen Haaren und der Mähne des Pferdes spielt. Er hat mit kräftigem Ruck die Zügel angezogen, sein Körper neigt sich etwas nach rückwärts, und das ungeduldige Ross senkt, dem Drucke der Zügel wenn auch widerwillig gehorchend, sein stolzes Haupt. Die dunkelgrüne Uniform ist bestäubt. Aber kräftig und mit plastischer Ruhe heben sich Ross und Reiter von dem blauen Himmel und den farbigen, bewegten Gruppen des Hintergrundes ab. Von der Anhöhe herab bewegen sich nämlich die Soldaten der Revolutionsarmee der Ebene zu, wilde, abenteuerliche Gestalten, die einen in Uniformen, die anderen in malerischen Lumpen, wie sie der Zufall zusammengewürfelt hatte, und über ihnen flattern die bunten Fahnen in der Luft. Sie jauchzen ihrem Führer zu, welcher den Ruhepunkt, den sicheren Felsen in dieser bewegten Menge bildet. So gewann dieses Bildniss zugleich einen historischen Charakter. Aber der General selbst hatte für die grossen Absichten des Malers kein Verständniss und verweigerte ziemlich brüsk die Annahme des Portraits. Die Gründe, weshalb er es ablehnte, sind nicht ganz bekannt. Der Hauptgrund war jedenfalls der, dass der Marschall an der Soldateska im Hintergrunde Anstoss nahm, unter welcher sich auch catalonische Bauern mit Dreschflegeln befanden. Er, der feine Aristokrat, wollte nicht gern an den revolutionären Ursprung seiner Macht erinnert sein. Auch fühlte sich seine Vorliebe für militärische Accuratesse und Sauberkeit durch die nachlässige Tracht und Haltung, welche Regnault als durch die Situation begründet angenommen hatte, etwas verletzt. Er bestand auf einigen Aenderungen, und da sich Regnault nicht dazu verstehen wollte, behielt der Maler sein Bild. Man darf wohl sagen, zum Glück, da das Meisterwerk des jungen Künstlers, welches er durch seine späteren Arbeiten nicht wieder übertroffen hat, in eine öffentliche Sammlung, erst in den Luxembourg, dann in das Louvre gekommen ist und zugleich den Namen des Künstlers durch die Weltausstellungen von Wien und Paris allgemein bekannt gemacht hat. Es ist eine jener Schöpfungen vom Schlage des »Flosses der Medusa« und der »Barke des Dante«, vor denen man fühlt, dass in ihnen ein neuer Gedanke Gestalt gewonnen, dass in ihnen ein reformatorischer Geist sein erstes Wort gesprochen hat. Aber Regnaults fernere Laufbahn hat gezeigt, dass er mit jenen schöpferischen Genies nicht zu vergleichen ist, dass er ein Vulkan war, der wohl einmal eine Flammensäule emporstossen konnte, der aber damit seine Kraft



erschöpft hatte. Von Rom hatte er ein halb vollendetes Gemälde »Judith und Holofernes« mitgebracht, welches ihn unablässig beschäftigte, und daneben tauchte bereits der Gedanke an eine »Salome« auf.

Als Inhaber des römischen Preises hatte er die Verpflichtung, nicht nur alljährlich Proben von dem Fortgange seiner Studien, sondern auch eine Kopie nach dem Gemälde eines classischen Meisters abzusenden. Für diesen letztern Zweck wählte er das unter dem Namen »Las Lanzas« (die Lanzen) bekannte Bild des Velasquez im Museo del Prado in Madrid, welches, die Uebergabe von Breda darstellend, jenen Namen von den in die Höhe gerichteten Lanzen der Leibgarde Spinolas erhalten hat. Die Wahl dieses Gemäldes, welches einen historischen Vorgang einfach und schlicht erzählt, beweist, dass Regnault sich damals noch in der gleichsam epischen Stimmung befand, welche die Beschäftigung mit dem Bildnisse Primis in ihm, wenn auch nur vorübergehend, erzeugt hatte. Eine Kopie von diplomatischer Treue vermochte er freilich nicht zu liefern. Er nahm an, dass die Zeit dem ursprünglichen Glanze der Farben Abbruch gethan hätte, und malte das Bild so, wie er glaubte, dass es zu den Zeiten des Velasquez ausgesehen haben würde. Es steckte in ihm ein gutes Stück von dem leidenschaftlichen Eifer jener politischen Parteien, die man, je nach ihrem Vaterlande, Exaltados oder Progressionisten nennt. »In Spanien,« sagt Charles Blanc treffend, »ist er ebensosehr und vielleicht noch mehr Spanier, als es Ribera und Zurbaran waren, was die outrirten Aquarellen und die furios hingeworfenen Gemälde beweisen, welche rohe Arragonier, Maulthiertreiber von La Mancha, schwarzbraune Andalusier, Bewohnerinnen von Madrid und Basken darstellen. In Marokko ist er noch afrikanischer, noch mehr Araber, Beduine, Maure als Delacroix.« Im Frühling ging er wieder nach Rom zurück, um seine zurückgebliebenen Sachen für den Transport nach Spanien zu ordnen. Während dieser Zeit begann er seine »Salome«, welche der erste Schritt auf dem Wege war, den Regnault für den richtigen hielt. Es kam ihm gar nicht darauf an, den Vorgang nach der biblischen Ueberlieferung zu schildern. Er liess deshalb auch das Haupt Johannes des Täufers fort, das sich sonst die Maler, welche an dieser Scene Gefallen fanden, niemals haben entgehen lassen, und concentrirte das Interesse allein auf die Gestalt der Salome, in welcher er den Dämon der blutdürstigen Wollust mit einem infernalischem Raffinement personificirte. Diese Absicht des Künstlers trat mit der Zeit so sehr in den Vordergrund, dass er das ursprüngliche Motiv ganz vergass. »Salome ist ein Name,« schrieb er, »der nicht bizarr genug ist; ich möchte einen Namen haben, den Niemand aussprechen kann.« Im Anfang des August ging er zum zweiten Male nach Spanien und zwar



zunächst nach Alicante, wo er sich mit seinem Freunde Clairin eine Zeit lang aufhielt. Dann begaben sich beide nach Granada, und hier, im Angesichte der schimmernden Pracht der Alhambra, enthüllte sich seinen Augen die Welt, die er sich erträumt hatte. Damals stieg der erste Gedanke an die »Hinrichtung« in seiner Phantasie auf. Die Briefe, welche er unter dem Eindruck der maurischen Paläste schrieb, athmen eine orientalische Glut. Die Einsamkeit der Alhambra bezauberte ihn und Tage lang hielt er sich in ihren Hallen auf, um seine Studien zu machen*). Während eines Ausflugs nach Gibraltar hatte er jedoch einen Blick auf die afrikanische Küste geworfen, und fortan klammerte sich seine Sehnsucht, die ihn nirgends lange rasten liess, an dieses Land der ewigen Sonne. Der Gedanke an den Winter in Granada verursachte dem Künstler, der sein Leben lang fröstelte, Unbehagen, und sein ganzes Streben war darauf gerichtet, die künstlerischen Entwürfe, die er begonnen, in Afrika auszuführen. »Ich gestehe,« schrieb er noch während seines Aufenthalts in Spanien, »dass mir Italien im Vergleich zu Spanien trübe, zu sehr bekannt und verbraucht erschienen ist. Die Italiener, Männer sowohl wie Frauen, sind mir zum Ueberdruß; ihre Trachten kommen mir schwarz, langweilig, unharmonisch blendend vor. Welch ein Unterschied gegen Spanien, welches gleichwohl nur ein Uebergangsstadium, eine Zwischenstation ist! Der Osten ist es, der mir über Alles geht, den ich erschne, den ich haben will. Ich glaube, dass ich dort allein zum Vollgefühl meiner Kraft gelangen werde.«

Im December 1869 ging er nach Tanger, wo er sich in einem maurischen Hause niederliess und auf einem mit Glas gedeckten Hofe sein Atelier aufschlug. Hier vollendete er zunächst seine »Salome«, welche bereits einen Käufer gefunden hatte, und schickte sie dann nach Paris, wo sie im Salon von 1870 zur Ausstellung gelangte. »Das Bildniss Prims ist ganz Spanien, die Salome der ganze Orient,« schrieb Theophil Gautier in seiner Begeisterung; »aber der moderne« hätte er hinzufügen können. Die Tochter der Herodias sitzt auf einem mit Elfenbein incrustirten, kastenartigen Möbel, wie man es heutzutage im Orient, in Aegypten und in der Türkei überall findet. Sie hat die Rechte nachlässig in die Seite gestemmt und umspannt mit der Linken einen Jatagan mit elfenbeinernem Griff, der in einem kupfernen, zur Aufnahme des Hauptes bestimmten Gefässe liegt. Um dieses auf den Knien zu halten, hat sie die nackten, in kleinen Pantöffelchen steckenden Füsse etwas empor-

*) Zwei solcher Studien in Aquarell, der Eingang und das Innere des Saales der beiden Schwestern, befinden sich im Louvre.



gezogen. Das Gewand von durchsichtigem Goldstoff, welches von der rechten Schulter herabgesunken ist, lässt auch die Formen und die Fleischfarbe der Beine durchscheinen. Während hier alles auf sinnlichen Reiz berechnet ist, spiegelt das keineswegs schöne, von einer Fluth schwarzer Locken umrahmte Antlitz die Blutgier einer Tigerin, welche auf ihre Beute wartet, und die Lippen umspielt ein gedankenloses Lächeln, welches die abgestumpfte Dienerin der Wollust charakterisirt. »Obgleich sie auf ihren Knien die Werkzeuge des Todes hält,« sagt Paul Mantz, »obgleich ihre Hand zerstreut mit dem Handschar spielt, denkt sie sich nichts, wie ein Thier voll wilder Grazie, welches gar nicht weiss, dass es reizend und fürchterlich zugleich ist.« Und Charles Blanc macht dazu die treffende, auch für die gesammte Kunstanschauung Regnaults gültige Bemerkung, dass er »aus der menschlichen Gestalt ein prächtiges Objekt, eine liebenswürdige und glänzende Pflanze, ein Kleinod wie jedes andere in dem allgemeinen Juwelenkasten« machte. Er behandelte das menschliche Wesen als gleichwerthig mit dem Tigerfell, auf welches Salome ihre Füsse gestellt hat, und mit dem gelben Stoffe des Hintergrundes, von welchem sich der Kopf gerade so abhebt wie das bunte Gewand und der mit grosser Sorgsamkeit gemalte Sitz. »Regnault malte mit gleicher Liebe ein lebendes Geschöpf oder ein Stück Zeug, ein weibliches Modell oder eine asiatische Faience.«

Dass Regnault, indem er diesen Weg einschlug, nicht etwa einem Instinkt folgte, sondern mit bewusster Absicht vorging, beweist das letzte Gemälde, welches ihm zu vollenden beschieden war, die »Hinrichtung ohne Urtheilsspruch unter den maurischen Königen in Granada«. Der Gedanke an ein solches Bild, in welchem er seine ganzen Alhambra-studien zusammenfassen wollte, hatte ihn schon während der letzten Monate des Jahres 1869 beschäftigt. Jetzt ging er, Ende März, noch ein drittes Mal nach Spanien, nach Sevilla und nach Granada, um seine Erinnerungen aufzufrischen und neue Studien zu machen. Ende Mai war er wieder in Tanger, voll Ungeduld, endlich sein Werk zu beginnen, welches die letzte seiner Sendungen als Stipendiat war und das in der Ausstellung der École des beaux-arts figuriren sollte. Er muss es in kurzer Zeit vollendet haben; denn es traf im Sommer in Paris ein, zu einer Zeit freilich, als Niemand an die Kunst und noch weniger an die Arbeiten der Kunstschüler dachte. Die Kriegserklärung an Preussen war eben erfolgt, und die Wogen der öffentlichen Aufregung überflutheten alle Interessen, die sich nicht unmittelbar an die Frage des Tages knüpften. Erst die nach dem Tode Regnaults im Jahre 1872 veranstaltete Ausstellung seines künstlerischen Nachlasses, seiner Aquarelle, Studien und Zeich-



nungen, lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf das letzte Werk des Künstlers, der inzwischen zum nationalen Heros gestempelt worden war. Auf der obersten Stufe einer Treppe, die in das Innere eines Palastes im Stil der Alhambra führt, steht ein langer Maure. Sein brauner Kopf von welchem sich eine weisse Binde in schneidendem Contraste lostrennt, sieht wie aus Bronze gegossen aus. Sein Gewand hat, in merkwürdigem Widerspruch zu seinem blutigen Geschäfte, die zahme Farbe blasser Rosen. Mit dem Ausdruck vollkommener Gleichgültigkeit wischt er an seinem Gewande ein paar Blutstropfen von der Klinge seines Säbels ab, mit welchem er soeben das Haupt von dem Rumpfe einer prächtig in grüne Seide gekleideten Persönlichkeit abgeschlagen hat, die zu seinen Füßen zusammengestürzt ist. Der Kopf mit den schrecklich verdrehten Augen ist ein paar Stufen herabgerollt und hat auf dem weissen Marmor Lachen schwärzlich-rothen Blutes zurückgelassen, das, etwas frühzeitig, bereits geronnen ist. Auch der eben abgeschlagene Kopf anticipirt nach der Gewohnheit der französischen Maler in seinem graugrünen Leichenton bereits die Schrecken des Verwesung. Und zu diesem entsetzlichen Schauspiel, das durch die grellsten Farben für die Sinneswahrnehmung des Beschauers noch empfindlicher, verletzender und verstimmender gestaltet wird, der von Gold glitzernde Hintergrund mit seinen unruhig flimmernden Arabesken! Es ist ein Triumph malerischen Raffinements, wie ihn die moderne französische Schule nicht zum zweiten Mal davongetragen hat, aber ein Triumph auf Kosten der Schönheit und der Sittlichkeit, welche durch die nackte Darstellung menschlicher Brutalität aufs ärgste gefährdet wird. Selbst Claretie vermochte sich mit dieser »flimmernden Malerei« nicht zu befreunden, und Paul Mantz fasste sein Urtheil über dieses Bild dahin zusammen: »Dies Gemälde war in den Werken Regnaults ein neuer Beweis nach so vielen anderen, dass er die Dinge nur von ihrer malerischen Seite sah und sehen wollte, und dass er nicht bis in die Tiefe der Seele drang. Unzweifelhaft zeigt sich die Spur einer Idee in dem Portrait Prims; aber er gibt nichts mehr der Art in seiner Judith; in der Salome ist sie unfassbar; sehr wenig ist davon in der »Hinrichtung ohne Urtheilsspruch« zu finden. Das Dramatische war nicht die Domäne Regnaults, und obgleich die gütige Fee ihn verschwenderisch ausgestattet, hatte sie unter ihren Geschenken die Gabe der Thränen vergessen.«

Neben diesem Gemälde und der Salome entstanden während Regnaults Aufenthalt in Tanger noch mehrere Skizzen, von denen der »Auszug des Paschas von Tanger« und der »Aufbruch zur Fantasia« die bedeutendsten sind, und verschiedene Aquarelle, deren Farbenglanz mit der



Wirkung des Oelgemäldes wetteifert. Am reinsten aber entfaltet sich die ungewöhnliche technische Meisterschaft, die Regnault schon frühzeitig erworben hatte, in den gezeichneten Portraits. Die mit Bleistift und schwarzer Kreide gezeichneten Bildnisse des Orientalalers Bida, der Portraitmalerin Nélie Jacquemart und seiner Braut, der Tochter des Genremalers Breton, deren Liebe er noch kurz vor seinem Tode gewonnen hatte, scheinen das Urtheil Blancs zu bestätigen, welcher meint, dass der Zeichner Regnault den Sieg über den Maler davontrug.

Als die Kunde von den Niederlagen der französischen Armeen nach Tangér drang, litt es den heissblütigen Maler nicht mehr in seinem schönen, von Sonnenglut erfüllten Atelier. Er eilte in die Heimath und kam wenige Tage vor der Katastrophe von Sedan in Paris an. Nach der Proclamation der Republik liess er sich in eine Franc-tireurcompagnie aufnehmen, welche er sich ausgewählt hatte, weil der Kapitän einen malerischen Kopf besass. Bald widerte ihn aber die Rohheit seiner ihm an Bildung ungleichen Umgebung an, und als er eines Tages von einem seiner Waffengefährten eine brutale Aeusserung über den Leichnam eines eben gefallenen Kameraden hörte, trennte er sich von den Franc-tireurs. Es ist charakteristisch, dass der Maler der »Hinrichtung ohne Urtheilsspruch«, dessen Phantasie die schrecklichsten Greuelthaten der Vergangenheit wieder aufleben liess, im wirklichen Leben durch jede Rohheit auf das peinlichste berührt, auf das schwerste verletzt wurde. Mit Baudry, Boulanger und einigen anderen Künstlern trat Regnault nun in die neugebildeten Marschcompagnien ein und that als Soldat heroisch seine Pflicht. Der empfindliche Maler, der immer nach der Sonne des Südens strebte, hatte durch die Kälte des ungewöhnlich harten Winters schwer zu leiden. Aber kein Wort der Klage kam über seine Lippen. Sein leidenschaftlicher Patriotismus hatte ihn zum Philosophen gemacht, dessen Grundsätze auf einem Blatte, das man bei seiner Leiche fand, also formulirt waren: »Heute befiehlt uns die Republik, ein reines, ehrenhaftes und rechtschaffenes Leben zu führen, und wir sind verpflichtet, dem Vaterlande und über das Vaterland hinaus der freien Humanität den Tribut unseres Körpers und unserer Seele darzubringen. Was diese beiden zusammen schaffen können, sind wir jenen schuldig. Alle unsere Kräfte müssen wir zum Heile der grossen Familie beitragen, indem wir selbst die Gefühle der Ehre und die Liebe zur Arbeit bethätigen und sie bei den andern zu erwecken suchen.« Für die Wahrheit dieser seiner Ueberzeugung setzte er sein Blut ein. Am 19. Januar 1871, als die Franzosen den letzten Ausfall gegen Versailles unternahmen, fiel er, von einer preussischen Kugel in die linke Schläfe getroffen, als ein Opfer



seiner eigenen Tollkühnheit. Nachdem schon zum Rückzuge geblasen worden war und man ihn aufgefordert hatte, dem Signal Folge zu leisten, gab er zur Antwort, er wolle nur noch seine letzten Patronen abfeuern. Er schoss über eine Mauer des Parks von Buzenval hinweg, und als sein Kopf oberhalb der Mauer auftauchte, empfing er die todbringende Kugel. An demselben Tage, an welchem Jules Favre als Unterhändler im deutschen Hauptquartier in Versailles erschien, wurde Henri Regnault mit zweihundert Kameraden auf dem Père Lachaise bestattet.

Der zweite von den fünf Schülern Cabanels, die wir oben als die begabtesten und selbständigsten nannten, ist Jules *Bastien-Lepage* (geb. 1848). Schon im Jahr 1874 lenkte er mit dem »Portrait meines Grossvaters« im Salon durch sein energisches, rücksichtsloses Streben nach absoluter Naturwahrheit — die Franzosen nennen das »sincérité« (Aufrichtigkeit) — die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Trotz seines Freimuths wurde er bald ein geschätzter Portraitmaler, welcher nebenher auch Einzelfiguren, wie die »Communikantin«, malte. Er gehört zu denjenigen Künstlern, welche das versöhnende, dämpfende und abtönende Element der Luft in der Natur nicht sehen wollen oder nicht sehen können, sondern alles im vollsten, hellsten Lichte sehen. Er setzt die Lokalfarben unvermittelt nebeneinander und thut nichts, damit die Gestalten aus dem Hintergrunde herausgehoben werden. Er opfert bisweilen das Beiwerk, nur um in der Figur, auf welche es ihm ankommt, den Eindruck höchster Naturwahrheit zu erreichen. Wie aber sein 1879 im Salon ausgestelltes Portrait der Schauspielerin Sarah Bernhardt, welche selbst in der Malerei und in der Plastik herumdilettirt, ohne jedoch zu wirklich künstlerischen Erfolgen zu gelangen, beweist, verschmäht er es auch nicht, sein ernstes und achtungswerthes Streben in den Dienst der Caprice zu stellen und alle Thorheiten der Mode mit derselben Gewissenhaftigkeit nachzuahmen, wie die Runzeln und Falten eines Greisenantlitzes. Unter der geschmacklosen Toilette und der widerwärtigen Frisur verschwindet die an Holbein erinnernde, miniaturartige Feinheit der Malerei, welche auf das ganz im Profil gehaltene Angesicht und die Hände der Schauspielerin aufgewendet worden ist. Das Streben nach höchster Realität, welche das treibende Element in dem Schaffen des Künstlers bildet, lässt ihn nicht vor dem Trivialen zurückschrecken. Auf den Stoff kommt es ihm dabei nicht an. Wenn er nur Gelegenheit hat, die bewunderungswürdige Schärfe seiner Naturbeobachtung und Naturnachahmung zur Schau zu bringen. Da das bauerliche Genre durch Millet und Breton stark in die Mode gekommen ist, trat auch Bastien-Lepage in die Reihe der Bauernmaler. 1879 stellte er auf dem Gemälde die »Oktoberzeit« zwei Frauen bei der Kartoffelernte dar,



wie er ein Jahr zuvor eine »Heuernte« gemalt hatte. 1880 war es eine »Jeanne d'Arc«, aber nicht als gottbegeisterte Jungfrau, welche dem französischen Heere mit der Oriflamme voraufzieht, sondern das einfache Hirtenmädchen, welches, im Antlitz den Ausdruck religiöser Schwärmerei zeigend, unter einem Baume sitzt und den überirdischen Eingebungen zu lauschen scheint, welche von den Gestalten mehrerer Heiligen im Hintergrunde ausgehen. Im Salon von 1881 erschien ein »alter Bettler«, welcher eine eben erhaltene Gabe in seinen Schubsack steckt, während ihn ein Kind durch den Spalt einer halbgeöffneten Hausthür ängstlich und mitleidsvoll betrachtet. 1882 malte er wieder in der Art Millets einen Holzsammler, welcher sich unter der Last eines Reisigbündels mühsam nach Hause schleppt, indess seine Begleiterin, ein niedliches Mädchen, sich bückt, um eine Blume zu pflücken. In den Figuren wie in der Landschaft derselbe Realismus, dem das Objekt gleichgiltig ist und den nur die naturalistische Mache interessirt, mag sie nun an edlen und erhabenen Stoffen erprobt werden oder an niedrigen und gemeinen. Mit Vorliebe werden freilich die letztern gewählt, weil die lautere Regelmässigkeit der Schönheit und Anmuth dem Realismus nicht einen gleich weiten Spielraum gewährt, wie die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, in welchen das Hässliche und Triviale auftritt.

Henri Gervex (geb. 1848, der mit mythologischen Bildern begann (1874 Satyr mit einer Bacchantin spielend, im Luxembourg, 1875 Diana und Endymion), hat seit 1876 mit einer »Todtenschau im Hospital« das Gebiet des modernen Genres betreten. Auch er ist dabei dem verhängnissvollen Irrthum verfallen, dass das Genre mit gleichem Rechte lebensgrosse Figuren fordern dürfe, wie die Historie, nur damit er die Möglichkeit hat, den Glanz seiner Palette in einem helleren Lichte zu zeigen und durch die grossen Flächen leichter auf die Menge zu wirken. Bei der »bürgerlichen Trauung«, einem figurenreichen Bilde, auf welchem die modernen Damentoiletten das interessanteste sind, rechtfertigt sich dieser grosse Maassstab durch die Bestimmung des Gemäldes, welches als Decoration für den Trauungssaal einer Pariser Mairie dient, nicht aber bei jener Scene aus Alfred de Mussets »Rolla«, bei deren Darstellung sich der Maler mit solcher Kühnheit über alle Schranken hinwegsetzte, dass die Jury des Salons von 1878 Anstand nahm, diese mit höchstem malerischen Raffinement ausgeführte Verherrlichung der unverhüllten Sinnlichkeit öffentlich auszustellen. An dem hohen Fenster des Schlafgemachs einer modernen Hetäre, in welches das bleiche Morgenlicht hineinfluthet, steht Rolla mit der Pistole in der Hand, im Begriff, seinem moralischen Bankerott auch die physische Vernichtung folgen zu lassen. Auf dem



schneeigen Pfühle des Bettes dehnt sich wollüstig, noch von Träumen befangen, die Dirne, mit welcher er die letzte Nacht seines Lebens zugebracht. Der finster brütende Wüstling bildet einen schneidigen Contrast zu dem sorglosen, im Traume lächelnden Mädchen, welches die völlig nackten weissen Glieder dehnt. Ueber das Ganze ist ein blasses Licht gegossen, welches die hellen Lokaltöne noch mehr hervorhebt. Durch die Lichtwirkung interessirte vornehmlich auch das grosse, ebenfalls zum Schmuck einer Pariser Mairie, der des XIV. Arrondissements, bestimmte Gemälde des Salons von 1882, welches einen Gegenstand von grosser wirtschaftlicher Bedeutung, aber von grosser Trivialität behandelt, nämlich das »Kanalbecken von La Villette«, in welchem halbnackte russige Arbeiter den Kohlenbedarf für Paris von den dort anlegenden Schiffen abladen. In diesen Ausläufern der Schule verflüchtigt sich der »Idealismus auf naturalistischer Grundlage«, den wir als die gemeinsame Eigenschaft der in diesem Abschnitte unserer Darstellung geschilderten Künstler bezeichnet haben, immer mehr zu jenem crassen Naturalismus, welcher in dem folgenden Kapitel charakterisirt werden soll.

Fernand *Cormon* (geb. 1845), der neben der Schule Cabanels auch den Unterricht Eugen Fromentins genossen hat, tritt mit Erfolg in die Fufsstapfen Regnaults, nachdem er im Salon von 1874 mit einer »Eifersucht im Serail« begonnen hatte, an welcher sich später Garnier zu seiner Variation desselben Themas begeisterte. Auf dem Bilde Cormons legt ein Eunuche den entseelten Körper einer weissen Sklavin, die er eben mit seinem Dolche durchbohrt hat, zu den Füßen einer braunen Odaliske nieder, welche mit wilder Freude das Opfer ihrer Rachsucht betrachtet. Im Jahre 1875 erhielt Cormon den Preis des Salons für den »Tod des Rawana«, eines indischen Königs, dessen Leichnam nach der Schilderung des Ramayana auf dem Schlachtfelde von seiner Favoritin und seinen übrigen Frauen gefunden wird. Eine Schaar wehklagender, halbnackter Weiber stürzt sich auf den von Wunden entstellten Leichnam. Andere wälzen sich in ihrem Schmerze auf dem Erdboden, und im Mittelgrund wird die Lieblingsfrau des Königs, die ohnmächtig zusammensinkt, von drei anderen Frauen aufrecht erhalten. Eine wüste und wilde Composition, deren beste Motive aus Delacroix' »Gemetzeln von Chios« und aus Scheffers »Suliotischen Frauen« entlehnt waren, die nichtsdestoweniger aber zur Aufmunterung für den Künstler mit dem Preise des Salons gekrönt wurde. Wie vielen seiner Kunstgenossen, welche diesen Preis davontrugen, ist es auch Cormon nicht gelungen, jenes grausige Bild durch einen stärkeren Effekt zu übertrumpfen, ebensowenig wie Benjamin *Constant* (geb. 1845), dessen schöpferische und coloristische Kraft ungleich grösser ist, als die



Cormons, und der gleichwohl seinen »Einzug Mohamed II. in Konstantinopel 1453« (im Salon von 1876) nicht in den Schatten zu stellen vermochte, obwohl er inzwischen eine Reihe tüchtiger Bilder gemalt hat. Wie Regnault hat auch Constant seine Inspirationen direkt aus Spanien und Nordafrika geholt. Anfangs begnügte er sich mit Genrebildern aus dem Leben des modernen Orients (die maurischen Schlächter; marokkanische Gefangene; Haremsfrauen in Marokko). Diese Bilder zeigten unverkennbar den Einfluss Regnaults: dasselbe Streben nach grossem Farbenreichthum ohne Rücksicht auf edle Harmonie und dieselbe Freude an den intensivsten Lichtwirkungen. Im Jahre 1876 betrat Constant das Gebiet der grossen Historie mit jenem schon erwähnten Gemälde. Hinter dem Thore, durch welches der Khalif mit der grünen Fahne des Propheten auf milchweissem Rosse an der Spitze seiner Leibwache in das eroberte Konstantinopel einreitet, ist ein Leichenhaufen zusammengeschichtet, ein Denkmal des Todesmuths und der Verzweiflung, mit welchen die Christen ihr letztes Bollwerk vertheidigt haben. Fürchterlich zerhauene, mit fahler Leichenblässe überzogene Schädel mit weit auseinander klaffenden Wunden grinsen dem einziehenden Sieger aus den Ecken entgegen. Auf den Trümmern, welche den Boden bedecken, sieht man grosse Blutlachen, und bei jedem Schritte tritt das Ross des Khalifen auf einen Sterbenden. Der erste, über den die Hufe des Pferdes hinwegschreiten, ist ein christlicher Priester, der mit dem Kreuze in der Hand den Streitern der Kirche in den Tod voraufgegangen ist. Dieses Bild des Schreckens wirkt nicht etwa durch eine düstere, ernste Färbung versöhnend auf das Gemüth des Beschauers, sondern es ist in ein glänzendes fröhlich aufleuchtendes Colorit getaucht, welches zu dem traurigen Gegenstande in schroffem Widerspruch steht. Dieser Cardinalfehler ist eine gemeinsame Eigenschaft der modernen, immer mehr dem unverhüllten Naturalismus zusteuern den Historienmalerei Frankreichs, welche das poetische Element der Stimmung vollkommen ignorirt, mit dessen Hülfe die Romantiker selbst die grauenvollsten Scenen verklärt haben. Ohne diesen Schreckensapparat und dennoch wirksamer hatte Delacroix den »Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel« geschildert, welcher Constant bei der Composition seines Bildes als Vorbild gedient hat. Weder seine »Favoriten des Emirs« (im Salon von 1879), zwei prächtige Panther, die von schwarzen Sklaven bewacht und bedient werden, noch seine »Tochter der Herodias« (Salon von 1881), welche mit unheimlicher Spannung wartet, dass sie von ihrer Mutter zum Tanze aufgerufen wird, noch endlich sein »Christus im Grabe« (Salon von 1882), welcher sich in der stumpfen Farbe sehr unvorthailhaft von den früheren Ge-



mälden des Künstlers unterschied, haben den »Einzug der Kreuzfahrer« überholt.

Bis zu welchen Verirrungen die Historienmaler gerathen, welche nach einer gewissen Grösse des Stils streben und auf Grund dieser Bestrebungen immer noch unter dem Banner des Idealismus zu kämpfen glauben, beweisen ausser den schon genannten Beispielen auch noch zwei grosse Gemälde des Salons von 1881, Ausgeburten einer erhitzten Phantasie, die nur das eine Gefühl des Abscheus erregten. Das eine derselben, von P. H. *Bréhan* gemalt, stellte ein Gastmahl des Mederkönigs Kyaxares dar, welcher beim Nachtmahl die eingeladenen Anführer der Scythen von seinen Söldnern abschlachten lässt, das andere, von O. P. *Matthieu* (1845—1881), einem Schüler von Cogniet und Cabanel, gemalt, das »Fest des Heliogabal«, welcher zu seiner Zerstreuung nach Beendigung des Mahls halbverhungerte Löwen und Tiger auf seine Gäste hetzen lässt.

Regnault, Cormon und Constant haben uns auf die modernen Orientalen geführt. Der vornehmste und genialste unter ihnen, welcher die Traditionen eines Delacroix, Decamps und Marilhat, besonders des letzteren, am reinsten erhalten und fortgebildet hat, ist Eugène *Fromentin* (1820—1876). Mit gleicher Meisterschaft wusste er den Pinsel und die Feder zu führen. Mit jenem vermochte er das kaum sichtbare Zittern der heissen Luft, das anscheinend Unfassbare in den Bewegungen der Atmosphäre auf die Leinwand zu bannen, mit dieser die schwierigsten kunstkritischen und technischen Analysen, die meist nur Sache des Gefühls sind und für welche viele vergebens nach einem Ausdruck ringen, in klare und präzise Worte zu fassen*). Geboren am 24. Oktober 1820 in La Rochelle, war er von seinem Vater für die Jurisprudenz bestimmt worden. Bald machten sich aber literarische Neigungen in dem jungen Manne so lebhaft geltend, dass er schon beschlossen hatte, sich der schriftstellerischen Laufbahn zu widmen. Erst am Ende des Jahres 1840 machte er Versuche im Zeichnen, und allmählig begann er, die Gemälde des Louvre zu studiren, wobei sich bereits in ihm eine entschiedene Vorliebe für die niederländische Malerei entwickelte. Im Jahr 1843 fasste er dann den endgültigen Entschluss, der ihn zur Kunst führte und zwar zur Landschaftsmalerei. Nach einigen Vorstudien trat er in das Atelier von

*) Louis Gonse, *Eugène Fromentin peintre et écrivain*. Paris 1881 (Eine musterhafte Monographie mit zahlreichen Abbildungen). — Ph. Burty, *Les dessins d'Eugène Fromentin*, Paris 1877. — Seine Schriften: *Un été dans le Sahara*, Paris 1857. *Une année dans le Sahel*, Paris 1859. — Illustrierte Ausgabe beider Werke: *Eugène Fromentin, Sahara et Sahel*. — *Dominique* (Roman). — *Les maîtres d'autrefois*. Paris 1876.



Louis Cabat ein, dessen wir schon oben (S. 67) als eines Künstlers gedacht haben, welcher als einer der ersten in Frankreich die Stimmungslandschaft im Sinne der Romantiker cultivirte. Während Cabat seine Motive jedoch meist aus der Umgebung von Paris wählte, machte Fromentin zunächst Studien in seiner Vaterstadt. Sein erstes Bild war denn auch eine »Meierei in der Umgegend von La Rochelle«, welche noch ganz in der Manier Cabats gehalten war. Es kam erst im Salon von 1847 zur Ausstellung. Inzwischen hatte sich aber bereits in dem jungen Künstler ein Umschwung vollzogen, durch welchen seine Kunst erst den Charakter der Selbstständigkeit und Originalität erhielt. Die von Marilhat im Salon von 1844 ausgestellte Bilderreihe aus Aegypten hatte einen so tiefen Eindruck auf ihn gemacht, dass er beschloss, einen ähnlichen Weg einzuschlagen. Neue Pfade suchend, begab er sich im Jahr 1842 nach Algier, und während eines kurzen Aufenthaltes in der Hauptstadt und in Blidah erschloss sich ihm die Welt, welche seinen malerischen Empfindungen am meisten zusagte. Die Frucht dieser ersten Reise war eine »Moschee bei Algier« und eine »Ansicht des Chiffapasses«, zwei Gemälde, die ebenfalls im Salon 1847 erschienen und in dem Bestreben, das »Wahre zu idealisiren«, deutlich den Einfluss Marilhats verriethen, welcher etwa bis zur Mitte der fünfziger Jahre im stetigen Wachsen blieb. »Er ahmt Marilhat nicht nach,« sagt Louis Gonse, »sondern er studirt ihn mit hingebendem Eifer. . . . Ihre beiden Naturen hatten Berührungspunkte. . . . Bei allen Beiden dieselbe Ausbildung des Auges und des Verstandes, dieselbe Tendenz, das Wahre zu idealisiren, was die Eigenthümlichkeit gebildeter Naturen ist, dasselbe Streben nach eleganten Linien und nach einem harmonischen Gleichgewicht, welches sich auf Grund eines ehrlichen, eindringlichen, aufmerksamen und höchst subtilen Studiums entwickelt, das ebenso sehr das Detail wie das allgemeine Motiv in Betracht zieht. Das Wahre, sogar das absolute Wahre zu idealisiren, harmonisch und ausgeglichen zu gestalten, es mit einem Worte eine ausdrucksvolle Sprache reden zu lassen, das ist die Kunst der wahren Meister, das ist das Ziel, welches Fromentin beständig verfolgt hat, welches er vollkommen und einzig in seiner Art in seinen Büchern, oft in seinen Gemälden erreicht hat. Das Beispiel Marilhats hat nicht wenig dazu beigetragen, ihn auf jenem Wege zu bestärken, welcher gewissermaßen die Mitte zwischen der Unabhängigkeit und der Tradition hält.« Im Jahre 1848 unternahm er eine zweite Reise nach Algier, welche ihn bis nach Constantine und Biskra führte. Während des Monats Februar hielt er sich in der Oase Zaatcha auf. Auf diese Reise, deren Frucht sechszehn in den Salons von 1849 und 1850 ausgestellte Gemälde waren, kommt er in der Ein-



leitung zu dem »Sommer in der Sahara« zu sprechen. 1852 ging er dann zum dritten und letzten Male, von seiner Frau begleitet, nach Algier zurück. Die beiden, in Briefen niedergelegten Schilderungen »Sommer in der Sahara« und »Ein Jahr in Sahel« sind die literarischen Ergebnisse dieser letzten Reise nach dem Orient, welche seinen Ruhm als Schriftsteller begründet haben. Georges Sand und Sainte-Beuve waren die ersten, welche auf das ungewöhnliche descriptive Talent Fromentins mit Wärme aufmerksam machten. Der Verleger Michel Lévy bewarb sich um eine Buchausgabe der in der »Revue de Paris« erschienenen Artikel, welche den »Sommer in der Sahara« bilden, und für das »Jahr in Sahel« thaten sich dem Neuling auf dem Gebiete der Literatur die Pforten der sonst schwer zugänglichen »Revue des deux mondes« auf. Nur die deutsche Literatur hat in Adalbert Stifter einen Schriftsteller von ähnlicher Begabung aufzuweisen, mit dem Unterschiede jedoch, dass Fromentin zugleich ein Entdecker war, der die afrikanische Wüste als der erste mit den Augen des Dichters und Künstlers zugleich ansah.

Unter seinen scharfen Blicken gewann der todte Boden der Wüste Leben und Bewegung, und mit der unnachsichtlich prüfenden Hand eines analysirenden Chemikers entzog er ihm das Wenige, was er an Farbe besass. Während er die einzelnen Elemente beschreibt, aus welchen sich die schweigende Natur zusammensetzt, gestaltet sich ihm das also auf synthetischem Wege Gefundene zu einem einheitlichen Bilde, welches auch vor den Augen des Lesers fertig dasteht, sobald der Schriftsteller seine Feder abgesetzt hat. In der Charakteristik Fromentins deckt sich der Maler mit dem Dichter in solchem Maasse, dass man den einen nicht ohne den andern schildern kann. Eine Seite aus dem »Sommer in der Sahara« ersetzt den Anblick eines seiner Bilder. Wie er langsam vorwärts tastend und mit Hülfe der gewähltesten, aber immer klarsten und präzisesten Ausdrücke gleichsam ciselirend und polirend einen Stein an den andern fügt, bis das Gesamtbild fertig ist, und wie er dann mit raschen Pinselstrichen noch einmal über das Ganze hinfährt und hie und da mit stärkerer Betonung eines individuellen Gefühlsreizes und einer persönlichen Empfindung einen Drucker aufsetzt, welcher dem Bilde den Charakter des Persönlichen aufprägt, das mag die Schilderung lehren, welche er einige Tage nach seinem Eintritt in die Wüste von dem Thale des Cheliff entwirft *). »Dieses Thal,« schreibt er, »oder viel-

*) Un été dans le Sahara p. 425 Die obige Uebersetzung kann natürlich nicht den Anspruch erheben, das Original zu ersetzen. Bei der Häufung synonymen oder fast synonymen Attribute, welche Fromentin liebt, muss man bei der Uebersetzung oft zu Umschreibungen greifen, welche der präzisen Ausdrucksweise des Originals nicht homogen sind.



mehr diese ungleichmässige, mit Feldsteinen bedeckte, von kleinen Hügeln durchschnittene und vom Cheliff durchfurchte Ebene ist sicherlich eines der überraschendsten Länder, die es giebt. Ich kenne nichts dergleichen, was eigenartiger gestaltet, stärker charakterisirt ist . . . Man stelle sich ein vollkommen sandiges, mit losen Steinen bedecktes Land vor, von dürren Winden gepeitscht und bis auf die Eingeweide verbrannt; eine mergelhaltige Erde, die glatt wie Thonerde und so blass ist, dass sie fast dem Auge leuchtet, und so trocken ist, dass sie ausgebrannt worden zu sein scheint; ohne die geringste Spur einer Cultur, ohne einen Grashalm, ohne eine Distel; Hügel mit dem Horizonte so gleichlaufend, als hätte sie eine Hand abgeflacht oder als wären sie von einer seltsamen Laune zu spitzen Zähnen ausgezackt worden, die sichelförmige Ausschnitte bilden; im Mittelpunkte enge Thäler, so rein und blank wie eine Tenne; bisweilen ein bizarr gestalteter Hügel, der, wenn es möglich ist, noch trostloser aussieht, mit einem formlosen Felsblock, der isolirt auf dem Gipfel liegt, wie aus der Luft herabgestürzt auf einen Haufen herabrutschender Kieselsteine; — und das alles, soweit das Auge reicht, weder roth, noch ganz gelb, noch schwarzbraun, sondern genau wie die Farbe des Löwenfells. Der Cheliff, welcher vierzig Meilen weiter im Westen ein schöner, ruhiger und wohlthätiger Fluss wird, ist hier ein gewundenes, in steile Ufer gezwängtes Rinnsal, aus welchem der Winter einen Giessbach macht und den die erste Gluth des Sommers bis auf den letzten Tropfen aufsaugt. Er hat sich in der weichen Mergelerde ein schlammiges Bett ausgehöhlt, welches wie ein Graben aussieht, und selbst in den Augenblicken seines höchsten Wasserstandes durchschneidet er dieses elende und von Durst verzehrte Thal, ohne es zu tränken. Seine scharfkantig geschnittenen Ufer sind dürr wie alles übrige. Kaum sieht man an diesen Ufern, wo sie dem Flussbett zugekehrt sind, einige wenige Oleanderwurzeln, welche den höchsten Stand des Wassers markiren, staubig, mit Schlamm und Schmutz bedeckt, Hitze ausstrahlend aus dem Grunde dieser engen Rinne, welche die Mittagssonne verbrennt. Weder Sommer noch Winter, weder die Sonne noch der Thau und der Regen, welche den sandigen und salzigen Boden der Wüste zum grünen bringen, vermögen etwas über ein solches Land. Alle Jahreszeiten sind ihm gleich nutzlos, und jede von ihnen bringt ihm nur Strafen.«

Dass Fromentin aber auch kräftigere Töne auf seiner Palette hatte, mag die Schilderung eines Nachtstücks im Stile Rembrandts beweisen, welche wir ebenfalls dem »Sommer in der Sahara« entnehmen. Fromentin und seine Begleiter hatten sich in der Nähe des arabischen Dorfes Boghari gelagert, welches den Nomaden als Mittelpunkt ihres Verkehrs dient.



Hier haben sich hübsche Mädchen aus verschiedenen Stämmen der Sahara angesiedelt, welche die Hin- und Herreisenden durch Tänze unterhalten und sonst ihr Glück zu machen suchen. »Fünf oder sechs Musikanten mit Tambourins und Flöten,« erzählt Fromentin, »ebensoviel verschleierte Frauen, begleitet von einer grossen Schaar Araber, welche sich selbst zu der Unterhaltung eingeladen hatten, erschienen endlich inmitten unserer Feuer, bildeten einen grossen Kreis herum, und der Tanz begann. Da war nichts von Delacroix. Jede Spur von Farbe war verschwunden, um einer Zeichnung Platz zu machen, die bald mit verworrenen Schatten betupft, bald von breiten Lichtstreifen durchzogen war, mit einer Phantasie, einer Kühnheit, einer effektvollen Furia ohne Gleichen. Es war etwas wie Rembrandts »Nachtwache« oder vielmehr wie eine seiner unvollendeten Radirungen. Köpfe, mit weissen Tüchern und gleichsam mit dem umgekehrten Ende des Grabstichels nach dem Leben herausgehoben. Arme ohne Körper, bewegliche Hände, deren Arme man nicht sah, leuchtende Augen und weisse Zähne in Köpfen, die kaum sichtbar waren, ein Stück Gewand, plötzlich vom Lichte erfasst, und von dem nichts weiter zu existiren schien, alles dieses tauchte rein willkürlich und zum Entsetzen capriciös aus einem undurchsichtigen, tintenschwarzen Schatten auf. Man wusste nicht, woher der betäubende Schall der Flöten kam, und vier lederne Tambourins, welche an der hellsten Stelle des Kreises wie grosse vergoldete Scheiben sichtbar waren, schienen sich von selbst zu bewegen und von selbst zu erdröhnen. Unser Feuer, welches man mit trockenen Zweigen unterhielt, prasselte und liess lange Rauchsäulen, mit leuchtenden Kohlenstücken vermischt, emporsteigen. Ausserhalb dieser seltsamen Scene sah man weder das Lager, noch Himmel und Erde; darüber, ringsumher, überall sah man nur das Schwarze, jenes absolut Schwarze, welches nur in dem erloschenen Auge des Blinden vorhanden sein soll.« Citiren wir endlich in Bezug auf dieses Schwarz eine Beobachtung, welche für das ungemein scharfe und durchdringende Auge des Malers charakteristisch ist. »Im Gegensatze zu dem, was man in Europa sieht, setzen sich hier die Bilder im Schatten zusammen mit einem dunkeln Centrum und mit hell beleuchteten Ecken. Es ist eine Art umgekehrter Rembrandt. Man kann sich nichts geheimnissvolleres denken. Du kennst diesen Schatten der Länder des Lichts. Er ist unbeschreiblich; es ist etwas dunkles und doch durchsichtiges, etwas klares und doch farbiges; man könnte ihn ein tiefes Wasser nennen. Es scheint schwarz zu sein, und wenn man das Auge hinein versenkt, ist man überrascht, darin klar zu sehen. Man denke sich die Sonne fort, und gerade dieser Schatten wird der Lichtspender sein. Die Figuren schwimmen darin wie in einer



Art von blonder Atmosphäre, welche die Contouren verschleiert. Man sehe jetzt, wie die Figuren darin sitzen: die weisslichen Gewänder verschwimmen mit den Mauern fast in eines zusammen; die nackten Füße heben sich kaum von der Erde ab, und, abgesehen von dem Angesicht, welches sich braun von dem ungewissen Gesamttone absetzt, glaubt man Statuen aus versteinertem Schlamm vor sich zu haben, welche, wie die Häuser, durch die Sonne gebrannt sind.»

Nach Paris zurückgekehrt, begann Fromentin nunmehr seine zahlreichen Studien auszuarbeiten und zu Bildern zu gestalten. Die erste Serie derselben, sieben an der Zahl, erschien im Salon von 1857. Sie fanden zwar schnell ihre Käufer, aber erst der Salon von 1859 mit seinen fünf Gemälden war es, der Fromentins Ruhm auch als Maler begründete und ihm eine erste Medaille und das Kreuz des Ordens der Ehrenlegion eintrug. Das eine dieser Bilder, »schwarze Gaukler bei den Nomadenstämmen«, ist vielleicht durch jenes Schauspiel eines nächtlichen Tanzes inspirirt worden, dessen Schilderung wir nach Fromentin oben mitgetheilt haben, nur dass hier die Scene im hellen Tageslicht spielt, welches die grotesken Gestalten der tanzenden Neger von einem weissleuchtenden Hintergrunde abhebt. Die »Strafse Bab-el-Gharbi in Aghuat«, auf welcher die Mittagsgluth eines afrikanischen Junitages lastet, scheint sich als Bild erst aus der literarischen Beschreibung gelöst zu haben, welche Fromentin von dieser Brutstätte afrikanischer Hitze entwirft. »Gegen ein Uhr beginnt der Schatten sich schwach auf dem Steinpflaster zu markiren. Wenn man sitzt, hat man ihn noch nicht auf den Füßen; wenn man steht, streift die Sonne noch den Kopf. Man muss sich glatt gegen die Wand drücken und sich klein machen. Die Wärmeausstrahlung des Bodens und der Mauern ist furchtbar. Die Hunde stossen ein leises Geheul aus, wenn sie zufällig über dieses metallisch glühende Pflaster gehen. Alle der Sonne ausgesetzten Läden sind geschlossen. Das äusserste Ende der Strasse gegen Westen zu schwimmt in weisslicher Gluth. Man fühlt, dass die Luft unter einem schwachen Geräusch vibriert, welches man für das Athmen der keuchenden Erde halten möchte. Allmählig sieht man aus den halbgeöffneten Thüren grosse, bleiche und finstre Gestalten heraustreten, in Weiss gekleidet und mit einer mehr ermatteten als nachdenklichen Miene. Sie zwinkern mit den Augen, senken die Köpfe und machen sich aus dem Schatten ihres Kopftuchs unter diesen senkrecht herabschiessenden Sonnenstrahlen ein Schutzdach für den ganzen Körper. Nach einander reihen sie sich an die Mauer, setzen oder legen sich hin, wenn sie einen Platz dazu finden. Es sind die Männer, die Brüder, die jungen Leute, welche so ihren Tag beschliessen. Sie haben ihn auf der



linken Seite des Pflasters begonnen und setzen ihn auf der rechten Seite fort. Das ist der einzige Unterschied, der zwischen ihrer Lebensweise am Morgen und am Abende besteht.« Das bedeutendste der Werke des Salons von 1859 war jedoch der »Saum einer Oase während des Sirocco«. Auf diesem Bilde zeigte sich einerseits in der gewaltigen, fast drei Vierteltheile der Leinwand einnehmenden, gelblichgrauen, schwer lastenden Staubwolke die erstaunliche Virtuosität Fromentins, das Unbeschreibliche darzustellen, in ihrem vollsten Glanze, andererseits aber auch schon das Bestreben, in einem neuen coloristischen System den vollendetsten Ausdruck für seine Intentionen zu suchen. Corot war es, der grosse »Harmonist«, in welchem er das Ideal seiner coloristischen Bestrebungen sah, und dem er auf dem Wege, die hart neben einander gestellten Lokalfarben durch eine Mannigfaltigkeit von grauen Tönen zu »harmonisiren«, zu versöhnen, eifrig nachfolgte. »Das Grau, das göttliche Grau Corots,« ruft Louis Gonse begeistert aus, »tritt in den Pinsel Fromentins, um die Linien zu umhüllen und weich zu machen. Das ist von da an, fast ohne dass er es gewahr wird, sein grosses Trachten. Für den Augenblick fühlt er erst instinktmässig den ganzen Werth desselben; später wird er mit der Feder, mit Worten und dem Pinsel sein beredter Apostel. Die verschiedenen Abstufungen von Grau, das Silber-, Amethyst- oder Türkisengrau, schleichen sich in sein Colorit ein, um die Zartheit desselben zu verdoppeln, aber ohne ihm etwas von seiner ursprünglichen Energie zu nehmen. Das wohlthätige Grau ist die Luft, die Umhüllung, die weiche Atmosphäre, also dasjenige poetische Element, welches Realisten wie Fromentin und Millet von den groben Naturalisten der modernsten Schule unterscheidet.

Seit dem Jahre 1861, wo sich dieser Umschwung in seiner coloristischen Methode bereits vollzogen hatte, beginnt er auch, den Figuren auf seinen Gemälden eine grössere Bedeutung zu geben und sie über die blosse Staffage zu einer mehr genrebildlichen Darstellung zu erheben. Neben der menschlichen Figur war es vorzugsweise das Pferd, welches ihn interessirte, das feurige arabische Ross, dessen Tugenden er nicht begeistert genug zu schildern weiss. Einen desto grösseren Schmerz bereitete ihm die immer stärker zur Geltung kommende Ueberzeugung, dass sein zeichnerisches Talent in Folge mangelhafter, zu spät begonnener Uebung nicht mit seinen Absichten gleichen Schritt hielt. Gleichwohl sind gerade diese afrikanischen Landschaften mit Figuren, welche das Ganze beherrschend in den Vordergrund treten, seine Meisterwerke. Die Reihe derselben beginnt mit den »Courieren aus dem Land der Ouled Nayls« (1861, im Luxembourg), welche zur Frühjahrszeit über eine mit



Gras und Blumen bedeckte Ebene an einem einsamen Baume vorüber-sprengen. Im Jahre 1863 folgte dann das »arabische Bivouac bei Tages-anbruch«, der »arabische Falkenjäger«, welcher auf seinem edlen Renner über die Wüste fliegt, während zwei Falken über dem hoch erhobenen rechten Arm an der Leine flattern, und die »Falkenbeize in Algier«. Falkenjäger und Falkenjagden hat er öfters dargestellt. Boten sie ihm doch Gelegenheit, sein Lieblingsthier in dem vollen Aufwande seiner Kraft zu zeigen und durch die silbergraue oder weisse Farbe der Pferde zu den feinsten und zartesten Tonstimmungen zu gelangen. Auf der »Falkenbeize in Algier« (im Luxembourg), auch »La curée« genannt, weil den Falken das Jagdrecht gelassen wird, treten die Figuren so stark in den Vordergrund, dass das Gemälde mehr auf den Charakter eines Genre-bildes als auf den einer Landschaft Anspruch erheben darf. Hier bildet ein milchweisses Ross die Dominante des Tons, der sich alle übrigen Farbentöne unterordnen. Man wird an die besten Gemälde von Wou-werman erinnert, nur dass Fromentin ungleich vornehmer als der Nieder-länder ist. Aus jedem seiner feinen, auf das innigste mit einander ver-schmolzenen Pinselstriche leuchtet die Begeisterung für die stolzen Araber, welche mit ihren edeln Thieren verwachsen sind, wie die Rossmenschen der griechischen Sage. Wenn er diese unübertrefflichen Reiter sich auf den Ebenen Algiers umhertummeln sah, mochte er wohl an die Centauren des Alterthums erinnert werden, und so entstand jenes merkwürdige Ge-mälde vom Salon von 1868: »Männliche und weibliche Centauren sich im Bogenschießen ühend.« Es ist der erste Versuch Fromentins, sich von der Stufe des Landschaftsmalers und des »Anecdotenerzählers« zu der vermeintlich höheren des Historienmalers emporzuschwingen, ein Ver-such, dem nur noch zwei oder drei andere folgten, da der Tod den Meister verhinderte, weiter einem Ideale nachzustreben, welches ausserhalb der Grenzen seiner Begabung lag. Dass er neben der Schilderung von solchen Jagden, denen noch die »Reiherjagd« von 1865 hinzuzufügen ist, auch wieder zur malerischen Darstellung atmosphärischer Erscheinungen zurück-kehrte, beweist der »Windstofs in den Ebenen von Alfa«, von welchem — es ist der Chamsin — drei Reiter überrascht werden, welche sich resignirend in ihre Burnusse hüllen. Immer wieder zeigte sich, dass Fromentin, wie kein anderer vor ihm, jene unendlichen Vielheiten von Luft und Licht, von Staub und Dunst, von ungewissen und verschweben-den Farben, von Reflexen und Vibrationen, welche wir unter dem Ge-sammtnamen Atmosphäre und Himmel bgreifen, studirt und für die Malerei erreichbar und darstellungsfähig gemacht hatte. Die virtuoseste seiner Leistungen in Bezug auf das Festhalten blitzartig vorübergehender Farben-



visionen brachte jedoch erst der Salon von 1869, in welchem man neben einem »Halt der Maulthiertreiber« eine »Fantasia in Algier« sah, eines jener glänzenden equestrischen Schauspiele, in welchem die Araber ihre Reiterkunststücke zu produciren lieben. Auf diesem Bilde schwang sich Fromentin zu einer Meisterschaft empor, die weder vor ihm Delacroix erreicht hatte, noch nach ihm Regnault gelingen wollte. Auch hier war der Schriftsteller wieder dem Maler voraufgegangen, welchem der erstere in dem »Jahre in Sahel« den Stoff in folgenden Worten geliefert hatte: »Stelle dir das grösste Ungestüm in der Regellosigkeit, das Unerreichbarste in der Schnelligkeit, das Strahlendste an grellen, von der Sonne getroffenen Farben vor. Stelle dir vor das Blitzen der Waffen, das Funkeln des Lichts auf allen diesen, in vollster Bewegung befindlichen Gruppen, die durch den Ritt aufgelösten Haïks (Kopftücher), das Rascheln des Windes in den Gewändern, den wie der Blitz vorüberfliegenden Glanz so vieler leuchtender Dinge, des lebhaften Roth, des feurigen Orange, des kalten Weiss, welches vom Grau des Himmels überfluthet wurde, die Sattel von Sammet, die Sattel von Gold, den Aufputz am Zaum der Pferde, die mit Stickereien besäten Scheuklappen, das Vorderzeug, die Zügel, das schweissbenetzte oder von Schaum triefende Gebiss. Füge zu dieser Fülle der Gesichte, die für die Augen bestimmt sind, noch den betäubenderen Lärm von dem, was man hört, hinzu, die Rufe der Reiter, das Geschrei der Frauen, das Knallen des Pulvers, den furchtbaren Galopp der mit vollster Kraft ausgreifenden Pferde, das Klingen und Klirren von tausend und aber tausend einen Ton von sich gebenden Dingen. Gieb der Scene ihren wirklichen Rahmen, ruhig und licht, nur ein wenig vom Staube verschleiert, und du wirst einen Einblick haben in das Durcheinander einer Veranstaltung, die fröhlich wie ein Fest und berauschend wie der Krieg ist, in das blendende Schauspiel, welches man eine arabische Fantasia nennt.«

Im Oktober 1869 begleitete Fromentin die französische Commission, welche zur Eröffnung des Suezkanals eingeladen war, nach Aegypten. Er benutzte diese Gelegenheit zu einer flüchtigen Reise nach Oberägypten. Im Anfang des Dezembers war er wieder in Frankreich. Gleichwohl hatte dieser kurze und hastige Ausflug dem arbeitsamen, rastlos thätigen Manne genügt, eine Anzahl von Studien heimzubringen, welche ihm mit Hülfe seines bewunderungswürdigen Gedächtnisses das ausreichende Material zu einer Reihe von Gemälden boten, die den besten seiner afrikanischen an die Seite zu setzen sind. Wie auf diesen brachte er auch auf den ägyptischen Bildern die Natur in den innigsten Zusammenhang mit Mensch und Thier, so dass sich der ethnographische Charakter



in allen Erscheinungsformen mit gleicher Kraft und Schärfe ausspricht. Die Wasser schöpfenden Fellachen an den »Ufern des Nils«, in dessen glatter, silberner, von violetten Reflexen überhauchter Fluth sich eine Büffelherde tummelt, gehören zu den vollkommensten Schöpfungen des Fromentinschen Pinsels und zu den feinsten Offenbarungen seines Farbensinns. Noch auf ein drittes Gebiet setzte er seinen Fuss, um es seiner Palette dienstbar zu machen. Im Jahr 1870 ging er nach Venedig. Sein Aufenthalt war jedoch nur ein kurzer, da die Nachricht von den ersten Niederlagen Frankreichs ihn nach Paris zurückrief, von wo er seine Familie in Sicherheit brachte. So beschränkte sich denn die Frucht dieser Reise auf zwei Gemälde, eine Ansicht vom »Canale Grande« und vom »Molo«, die bei der Vorliebe Fromentins für graue Töne und Halbtinten, unbeschadet ihrer Wahrheit, auf das durch die romantischen Uebertreibungen eines Ziem verwöhnte Pariser Publikum keinen Eindruck machten.

Den letzten grossen Erfolg, der Fromentin zu erreichen beschieden war, verdankte er wie den ersten dem Schriftsteller. Im Juli 1875 machte er eine Reise durch Belgien und Holland, welche dem Studium der grossen Meister gewidmet war. Er besuchte Brüssel, Antwerpen, Mecheln, Gent, Brügge, den Haag, Amsterdam und Harlem und machte unmittelbar vor den Gemälden seine Notizen, die er des Abends im Hotel zusammentrug und redigirte. Im Jahre 1876 erschien diese Sammlung von Studien unter dem Titel: »Les maîtres d'autrefois« und erregte ein noch grösseres Aufsehen, als seine afrikanischen Naturschilderungen, weil sich noch kein Schriftsteller vor ihm auf das Gebiet einer Analyse von Kunstwerken gewagt hatte, die, von einer detaillirten Beschreibung der technischen Prozeduren ausgehend, sich zu einer vollen Würdigung des geistigen Inhalts erhebt. Wir bewundern hier das Walten desselben Scharfsinns, welcher in die unentdeckten Mysterien der Wüstennatur eindrang. Wie dort der schweigenden Sphinx entrang er hier den grossen Meistern Belgiens und Hollands die Geheimnisse ihrer Palette, ermittelte er die verborgensten Wege ihres Pinsels. Wie ein Triumphator schreitet sein divinatorisches Genie durch das ganze Buch: die Fackel seines hellen Blicks leuchtet in die verstecktesten Winkel des Rembrandtschen Hellschattens und mit der unerbittlichen Sonde des Chirurgen untersucht er das Fundament der Rembrandtschen Grösse, um endlich zu dem Schlusse zu gelangen, dass diese Grösse auf schwachen Füßen steht.

Fromentin sollte sich an dem glänzenden und berechtigten Erfolge seiner Arbeit nicht mehr lange erfreuen. Durch seine angestrengte Thätigkeit waren seine Kräfte in solchem Maasse erschöpft, dass er, ohne längere



Krankheit, am 27. August 1876 einem durch ein Geschwür hervorgerufenen Fieberanfall erlag. Obwohl Fromentin niemals Schüler gehabt hat, ist er trotzdem von unverkennbarem Einfluss auf jüngere Maler gewesen. Louis Gonse nennt besonders Henry Lévy, Humbert und Cormon; aber sein Einfluss lässt sich noch über diesen engeren Kreis verfolgen. Fromentin gehört zu der Kette von Orientalmalern, die mit Delacroix, Decamps und Marilhat beginnt. Sie alle haben einzelne Züge zu jener Physiognomie geliefert, welche die jüngere französische Orientalmalerei aufzuweisen hat.

In jener Reihe von älteren Gliedern darf auch der Zeichner Alexander Bida (geb. 1823), ein Schüler von Delacroix, seinen Platz beanspruchen. Er hat die These Horace Vernets, welcher in den modernen Arabern die bis auf den heutigen Tag in ihrer Ursprünglichkeit völlig erhaltenen Typen der biblischen Figuren sah, in ein mit äusserster Consequenz ausgebildetes System gebracht. Schon bevor Horace Vernet seine Ansichten in einer Denkschrift vor der Akademie begründete, unternahm Bida eine Reise nach dem Orient, nach Konstantinopel und Palästina, wo er sich zwei Jahre lang (1844—1846) aufhielt und ethnographische wie landschaftliche Studien machte. Er begann mit Darstellungen aus dem orientalischen Leben in der Art Decamps, nur dass er sich dabei auf den Zeichenstift, die Kreide und die schwarze Tusche beschränkte. Diese anscheinend mit geringen Mitteln operirende Technik wusste er allmählig zu einem solchen Raffinement auszubilden, dass er der orientalischen Natur nichts von ihrem Sonnenlichte schuldig blieb und seine Zeichnungen in Stimmung und Ton einen durchaus farbigen Eindruck machten. Er ist ein scharfer, aber durchaus kühler Beobachter der Natur, der das Gesehene mit einer streng abgewogenen Objektivität wiedergibt. Szenen wie das »arabische Kaffeehaus«, die »Rückkehr von Mekka«, eine »Schachpartie«, das »Morgengebet« sind Schilderungen aus dem Volksleben von urkundlichem Werth. In derselben Art behandelte er denn auch Motive aus der Bibel. Der »Auszug und die Rückkehr des verlorenen Sohnes« und die Illustrationen zum Buche Ruth (1876) zeigen sowohl in der Tracht und in dem Typus der Figuren, wie in der sie umgebenden Architektur den Charakter des modernen Orients so deutlich, dass man auf den ersten Blick nicht an biblische Szenen denkt. Die vornehme Ruhe, welche auf allen Zeichnungen Bidas liegt und ihnen gleichsam das Gepräge des Stils verleiht, harmonirt jedoch so vollkommen mit dem naiven Charakter der biblischen Erzählungen, besonders mit denen des neuen Testaments, dass sich schon aus diesem glücklichen Zusammentreffen der grosse Erfolg dieser Schöpfungen erklärt, von denen die zu den vier Evangelien



noch durch die Interpretation von vorzüglichen Radirern wie Flameng unterstützt wurden. Cyklische Darstellungen aus neuerer Zeit sind die Illustrationen zur Geschichte des Joseph und zum Buche Esther. Unter seinen früheren Werken sind die berühmtesten die »Juden von Jerusalem im Gebet vor der salomonischen Mauer« (1857) und die »Niedermetzlung der Mameluken« (1867). Auf dem letzteren Bilde, welches die der Vernichtung Geweihten in einem engen Hofe, von ihren Würgern überfallen, mit allen Szenen des Schreckens darstellt, entfaltete Bida eine Kühnheit in den Bewegungen, eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und eine dramatische Kraft der Schilderung, welche daran erinnert, dass er zu den wenigen gehört hat, die sich der Lehre Delacroix' erfreuen durften. Ganz im Gegensatze dazu stehen die Zeichnungen zu den Werken Alfred de Mussets, welche ebenfalls in Kupfer gestochen worden sind. Das kühle Naturel des Künstlers hat nicht die geringste Verwandtschaft mit der leidenschaftlichen Gluth des Dichters, welche nur durch die graziöse Leichtigkeit seiner Form vor dem Ausbruch bewahrt wird, welche unter einer durchsichtigen Hülle schlummert, wie das im Innern eines Vulkanes wüthende Feuer unter einer dünnen Erdkruste. Bida ging den Charakteren des Dichters bei weitem nicht auf den Grund: er begnügte sich mit einer genauen Wiedergabe der jeweiligen Tracht, mit einer überaus reinen und präzisen Zeichnung und jenen magischen Lichtreizen, welche auf allen seinen Compositionen für den Mangel an geistigem Gehalt entschädigen müssen.

Von einer ähnlichen Absicht wie Bida ist auch Gustav *Doré* (1832 bis 1882), der sich fast auf allen Gebieten der bildenden Künste versuchte, vornehmlich aber durch seine zahllosen Zeichnungen zu einem Weltruf gekommen ist, bei seinen, in allen Ländern verbreiteten Bibelillustrationen ausgegangen. Als dieselben im Jahre 1865 erschienen, befand sich der fruchtbare Zeichner bereits auf der Höhe seines Ruhms und seiner Popularität, die er sich in dem kurzen Zeitraum von einem Jahrzehnt durch die Illustrationen zu Rabelais, zu Eugène Sues »Ewigem Juden«, zu Balzacs Contes drolâtiques, zu Dantes »Göttlicher Komödie«, zu Perraults Märchen, zum Don Quixote u. a. m. erworben hatte. In Strassburg am 6. Januar 1832 geboren, kam er noch als Knabe nach Paris, wo sich sein ganz durch eigene Kraft entwickeltes und gepflegtes Talent schon frühzeitig mit solcher Entschiedenheit zeigte, dass er als sechszehnjähriger Jüngling am »Journal pour rire« mitarbeitete und auch in den Salons Federzeichnungen, meist Landschaften, auszustellen begann. Der Sinn für die Landschaft war in seiner künstlerischen Individualität am stärksten ausgeprägt, und Landschaften blieben auch während der ganzen Zeit seines Lebens die reifsten und reinsten Erzeugnisse seiner



fruchtbaren Schöpferkraft, weil sich bei der Landschaft die Sicherheit und Schärfe der Formengebung, die Präcision des Strichs, die Genauigkeit der Zeichnung am ehesten vermissen lässt, ohne dass der Gesamteindruck gestört wird. In seinen Landschaften war auch das phantastisch-dämonische Element, welches den wesentlichsten Charakterzug seiner Kunst ausmachte, am besten angebracht, zumal diese Landschaften nur selten wirkliche Portraits der Natur, sondern meist Gebilde seiner unerschöpflichen Phantasie waren. Der menschlichen Gestalt gegenüber war seine Situation ungleich schwieriger. Hier machte sich denn doch der Mangel einer gründlichen Schulung so empfindlich geltend, dass Doré mit der Zeit einem unerträglichen Manierismus anheimfiel. Er behandelte schliesslich die menschlichen Figuren in seinen Zeichnungen wie seine phantastischen Bäume und Felsen, wie die abenteuerlich gewundenen Baumwurzeln, die ihre Herkunft aus Armidens Zaubergärten niemals verleugnen können. Die Umriss der Figuren verflüchtigen sich in krause Linien, welche aussehen, als hätte sie ein Greis mit zitternder Hand hingeschrieben. Unter dem bizarren Faltenwurf der Kleider lässt sich die Existenz eines soliden Knochengerüsts nicht vermuthen und ebensowenig unter den schwammigen Fleischmassen, wenn er nackte Figuren zeichnet. Während Dantes göttliche Komödie und selbst die Bibel noch ihm Motive boten, welche dem phantastischen Zuge seines Geistes verwandt waren, vermochte er in den Illustrationen zu den Fabeln Lafontaines (1867) nicht den naiven Ton des Dichters zu treffen. In schroffem Gegensatze zu dem leicht perlenden, wie ein Bächlein dahinschlüpfenden Geplauder des geistvollen Poeten fuhr Doré das schwere Geschütz seiner Mondscheinlandschaften und seiner grotesken Nachtstücke auf. Wo Lafontaine sich mit einer kurzen Andeutung, mit einem epigrammatischen Satze begnügte, haspelte Doré aus dem bodenlosen Brunnen seiner Phantasie eine pomphöse Darstellung nach der anderen empor, welche immer nur eine Variante ihrer Vorgängerin war. In seinen Illustrationen zu Ariostos rasendem Roland verirrte sich seine Phantasie vollends in das Gebiet des Grotesk-Komischen, da man diese abenteuerlichen Gebilde eines jeder vernünftigen Form Hohn sprechenden Zeichenstiftes nicht mehr ernsthaft nehmen kann. Man wird durch diese krankhaften Ausgeburten eines überreizten Hirns so peinlich berührt, dass man auf den Gedanken kommt, bereits die letzten Anstrengungen eines zerstörten Geistes vor sich zu sehen. Als Doré am 23. Januar 1883 aus dem Leben schied, hatte er das kleine Geld, in welches er das Gold seiner Phantasie umgewechselt hatte, bis auf den letzten Heller ausgegeben.

Anders als Bida, der die engen Grenzen seines Talentes wohl er-



kannte, wurde Doré durch seinen brennenden Ehrgeiz auch zur Malerei grossen Stils getrieben. Hier suchte er dadurch zu blenden, dass er seinen flüchtigen Pinsel sich auf kolossalen Flächen tummeln liess, sei es, dass er seine Stoffe aus der antiken Mythologie (die Titanen, Tod des Orpheus) oder aus der Bibel und der Märtyrergeschichte (Moses vor Pharao, Christi Einzug in Jerusalem, Christus zum Tode verurtheilt, Himmelfahrt Christi, die Leichen der Märtyrer im Cirkus) schöpfte. Auch er zollte dabei seinen Tribut der Schreckens-, Blut- und Leichenmalerei. Jene »Märtyrer im Cirkus« z. B. (Salon von 1874) sind ein schauerliches Stilleben: die Zuschauer haben, befriedigt von dem blutigen Schauspiel, längst die Sitzreihen des Amphitheaters verlassen. Die Nacht ist hereingebrochen, und ein klarer Sternenhimmel spannt sich über die Leichenhaufen, mit denen die Arena bedeckt ist. Es sind todte Christen, die, von Löwen, Tigern und andern wilden Bestien zerfleischt, in ihrem Blute schwimmen. Schon bis zum Ueberdruss gesättigt und zu scheusslichen Klumpen geballt, liegen die Thiere auf den Leichen umher. Nur ein unersättlicher Tiger schlägt noch seine Pranke in den zuckenden Leib einer jungen Märtyrerin. Da öffnet sich der Himmel und, von grünem Glanze umflossen, der sich gleichmässig auf die Menschen und die Bestien ergiesst, schwebt eine Schaar von Engeln herab, in den Händen die Siegespalmen der Märtyrer tragend. Auf dem »Ecce homo« (im Salon von 1878) steht Christus mit der Dornenkrone auf dem blutenden Haupte vor der Mitte eines Palastes hoch auf der obersten Stufe einer Treppe, welche das Centrum des Gemäldes einnimmt und den Heiland von dem unten lärmenden Volke trennt. Nicht das mindeste Geschick in der Composition und keine Spur von Geschmack in der Anordnung. Auf dem »Moses vor Pharao« in demselben Salon — der Führer der Israeliten verhängt die Blutplage über die Aegypter — sah man im Vordergrunde Männer, Frauen und Kinder im Blute ertrinken. Auch als Landschaftsmaler hatte sich Doré, bei seinen Landsleuten wenigstens, keiner grossen Erfolge zu rühmen. Seine mangelhafte Detailkenntniss suchte er durch eine romantische Beleuchtung zu verschleiern, und dazu war ihm besonders das Alpenglühen willkommen, welches selten auf seinen, im übrigen wenig charakteristischen Ansichten aus dem Hochgebirge fehlte.

Den reinsten künstlerischen Erfolg hat er auf dem Gebiete der decorativen Plastik mit einer kolossalen, für den Bronzeguss gedachten Vase auf der Weltausstellung von 1878 davongetragen. Seine Phantasie ging zwar auch hier wiederum über die Grenzen des plastisch Darstellbaren hinaus; aber sie hielt sich wenigstens in den Grenzen der Anmuth, Schönheit und selbst einer gewissen Naturwahrheit. Am Fusse und am Bauche



des mit Weinlaub und Trauben umrankten Gefässes tummelt sich eine grosse Zahl von geflügelten Genien, Satyrn und Bacchantinnen, welche in buntem Wettlauf nach oben streben. Während die einen mit grossen Eidechsen und anderem Gethier Fährlichkeiten zu bestehen haben, purzeln andere gar aus ihrer mühsam errungenen Position wieder herab. Oben auf dem Rande des Halses sitzen bereits ein paar geflügelte Bürschen, welche anderen emporhelfen. Wie sehr man auch diese capriziöse Decoration vom streng tektonischen Standpunkte aus verurtheilen muss, da sie mit dem Charakter des Gefässes im Widerspruch steht, so muss doch dem Reichthum der Erfindung und der Zartheit in der Ausführung der nackten Figürchen volle Anerkennung gezollt werden. Sobald sich aber Doré in der Plastik an lebensgrosse oder überlebensgrosse Figuren machte, versagte seine Kraft, und es offenbarte sich der alte Zwiespalt zwischen Inhalt und Form. Seine Sucht nach Bizarrerien verliess ihn auch hier nicht. So schuf er einmal die Personification der »Nacht«, deren Haupt durch einen Ring von Gasflammen erleuchtet werden sollte.

Der dritte der drei Meister, welche den Charakter der modernen französischen Historienmalerei nach der technischen Seite und in Bezug auf ihren Inhalt bestimmt haben, ist Charles *Gleyre*. Obwohl er nicht so viele Schüler herangebildet hat wie Cogniet und Couture, hat doch sein Beispiel nicht weniger nachhaltig gewirkt. *) An schöpferischer Kraft und an Genialität war er jenen beiden weit überlegen. Ihm erschloss sich das Geheimniss des grossen Stils, welches jene nur ein oder zwei Male erriethen. Am 2. Mai 1806 in Chevilly, einem Dorfe des Kantons Waadt, geboren, wie Leopold Robert also ein Schweizer von Geburt, war er um 1825 nach Paris gegangen, wo er in das Atelier von Hersent eintrat. Aber er blieb nur elf Monate bei diesem Nachahmer Davids, von dem er ohnehin nichts lernen konnte. Sein eigentlicher Lehrmeister ist der Orient gewesen, und wenn er auch das moderne orientalische Genrebild nicht in dem Sinne wie Decamps und Delacroix cultivirt hat, so ist er doch unter den Malern des Orients am rechten Platz. Sowohl seine religiösen Gemälde als seine mythologischen Bilder sind mit dem Lichte des Orients erfüllt, und orientalische Gluth schlummert in den durch die Strenge seines Stils gemässigten Formen seiner Gestalten. Der Reise nach dem Orient ging jedoch erst ein vierjähriger Aufenthalt in Italien voran, wo er Rom zu seinem dauernden Wohnsitz

*) Charles Clément, *Gleyre; étude biographique et critique*. Paris 1878. (Eine umfassende und erschöpfende Monographie mit Lichtdrucken nach den Hauptwerken Gleyres)
— Gustave Planche, *Portraits d'artistes* Bd. I. p. 247.



erkor. Unter den grössten Mühseligkeiten schlug er sich hier durchs Leben, ohne den Weg finden zu können, auf welchem sein Talent zur Reife gelangen konnte. Er malte Portraits in Aquarell und kleine Genrebilder, welche in ihrer Stoffwahl von dem Geiste der romantischen Schule beherrscht waren. Man nennt aus dieser ersten Periode eine Räuberscene »Römische Briganten«, welche ein englisches Ehepaar ausplündern, den »ersten Kuss Michelangelos«, den Meister am Sarge der Vittoria Colonna darstellend, »Raffael verlässt das väterliche Haus« und den »Tod der Francesca von Rimini«. Unter solchen Verhältnissen betrachtete Gleyre das Anerbieten eines Amerikaners, welcher eine Reise nach dem Orient unternehmen wollte und auf derselben eines Zeichners bedurfte, als eine Erlösung, obwohl der mit dem Amerikaner abgeschlossene Kontrakt keineswegs günstig für ihn war. Für ein monatliches Gehalt von 200 Frs. hatte er sich verpflichtet, an jedem wichtigen Orte für seinen Auftraggeber eine Ansicht und eine Kostümstudie zu machen. Er hoffte daneben noch Zeit genug für seine eigenen Studien zu haben. In Wahrheit aber legte der habsüchtige Amerikaner, wie Clément erzählt, seine Hand auf die geringsten Zeichnungen und selbst auf die Skizzenbücher des Künstlers. Im April 1834 begann die Reise, welche über Sicilien, Malta, Griechenland und Konstantinopel nach Aegyten ging. Während dieser Reise hatte er eines Tages auf dem Nil eine Vision, welche er damals in einer Skizze fixirte und aus der sich acht Jahre später jenes Bild »der Abend« gestalten sollte, welches seinen Namen berühmt machte. Er beschreibt diese Vision in seinem Tagebuche folgendermassen: »Es war am 31. März 1835 bei einer schönen Abenddämmerung auf dem Nil auf der Höhe von Abydos. Der Himmel war so klar, das Wasser so ruhig, dass es mir nach der Ueberreizung des Gehirns, der ich mich während des ganzen Tages hingeeben hatte, schwer gewesen wäre, zu sagen, ob ich auf einem Flusse oder in den unendlichen Regionen des Aethers schwamm. Als ich mich dem Sonnenuntergang zuwendete, glaubte ich zu sehen, nein, ich sah ganz gewiss eine Barke von schönstem Bau, in welcher eine Gruppe von Engeln sass, die so elegant gekleidet waren und so ruhige und vornehme Stellungen einnahmen, dass ich entzückt war. Sie näherten sich mir unmerklich, und bald konnte ich ihre Stimmen vernehmen. Sie sangen im Chor ein himmlisches Lied. Die Barke schien unter einem Gebüsch von Palmenbäumen am Ufer Halt zu machen. Der glänzende Spiegel des Flusses wiederholte diese reizenden Erscheinungen so genau, dass ich sie doppelt zu sehen glaubte. Ich werde sie Zeit meines Lebens nicht vergessen. Die dreifache Harmonie der Formen, der Farben und der Töne war vollkommen.«



Gegen Ende des Jahres 1835 wurde Gleyre das Verhältniss zu dem Amerikaner so unerträglich, dass er sich unter Zurücklassung des grössten Theils seiner Studien von ihm trennte und sein Glück auf eigene Hand versuchte. Ueber der nun folgenden Zeit seines Lebens schwebt ein tiefes Dunkel. Es scheint, dass eine trübe Herzenserfahrung seinen Geist niedergedrückt hat, und schliesslich kam eine schwere Augenkrankheit hinzu, welche ihn in das tiefste Elend und an den Rand des Grabes führte. Man weiss nur soviel, dass er sich ein Jahr lang in Chartum aufhielt, wahrscheinlich einem nubischen Mädchen zu Liebe, das ihn verliess, als ihn die Augenkrankheit überfiel. Nach einer Reihe von Unglücksfällen kam er halbtodt in Beirut in Syrien an, wo er Dank der liebevollen Pflege einiger Landsleute seine Genesung fand.

Im Anfang des Jahres 1838 finden wir ihn wieder in Paris, wo er seine Thätigkeit mit orientalischen Genrebildern in der Art eines Decamps und eines Horace Vernet begann. Das bedeutendste dieser Bilder war die »Verfolgung«: zwei türkische Reiter jagen hinter einem Araber, welcher mit seinem Pferde in eine tiefe Schlucht springt, in der ein Bergstrom rauscht. Dieses Gemälde war mit einer dramatischen, fast wilden Kraft componirt, die er nur noch einmal in seinem von den Mänaden verfolgten Pentheus, und mit einem coloristischen Glanze gemalt, den er niemals wieder erreicht hat und auch nicht hat erreichen wollen, da eine lebhaft glänzende Färbung sich nicht mit seinen stilistischen Anschauungen vertrug. Mit zwei decorativen Gemälden für den Speisesaal eines Restaurants, deren eines die antike Welt unter dem Bilde der Diana im Bade symbolisirte, während das andere den modernen Orient durch eine junge Nubierin verkörperte, betrat er zum ersten Male das Gebiet der Malerei grossen Stils. Aber weder in diesen Gemälden noch in dem »heiligen Johannes«, welcher durch die apokalyptische Vision inspirirt wird, dem ersten Gleyres, welches öffentlich ausgestellt wurde (im Salon von 1840), und in den Schöpfungen der folgenden Jahre bis 1843 offenbarte sich eine persönliche Eigenart. Nur allmähig und mit langsamen Schritten kam der Künstler dem Ideale näher, welches seine Seele erfüllte. Dass er gerade in den ersten vierziger Jahren so mühsam vorwärts kam, erklärt sich zum Theil durch eine schwere Beleidigung, welche ihm als Künstler widerfuhr und die sein Leben lang an seinem Herzen nagte. Ende 1840 erhielt er nämlich von dem Herzoge von Luynes den Auftrag, das Treppenhaus seines Schlosses in Dampierre mit decorativen Malereien zu schmücken. Als er sie eben vollendet hatte, liess sie der Herzog, welcher inzwischen seine Verhandlungen mit Ingres angeknüpft hatte, wie man sagt, auf eine abfällige Kritik des letzteren, wieder ver-



nichten. Gleyre konnte diese Beschimpfung niemals verwinden. Hatte er doch in jenen Malereien zum ersten Male versucht, seinen Stilprinzipien Gestalt zu verleihen. Gleichwohl liess er sich durch diese Kränkung nicht ganz entmuthigen. Zur rechten Zeit war ihm jene Vision auf dem Nil in die Erinnerung gekommen, und sein philosophisch angelegter Geist gab derselben eine allegorische Bedeutung, die der Beschauer jedoch mit leichter Mühe aus dem Bilde herauslesen kann. Dasselbe erschien unter dem Titel »der Abend« im Salon von 1843. Es machte den bis dahin nur wenig bekannten Namen des Künstlers mit einem Schlage populär, brachte ihm eine Medaille zweiter Klasse und wurde vom Staate für die Sammlung des Luxembourg angekauft. Der Grundcharakter des Gemäldes ist ein Zug tiefer Melancholie und elegischer Resignation. Am Ufer des Nils sitzt ein Mann in antiker Tracht. Die Leier und der Wanderstab sind seinen Händen entglitten, als hätte er hier, von langer Wanderung ermüdet, eine Rast gemacht. Mit gesenktem Haupte und mit dem Ausdruck tiefer Trauer in den edlen Zügen blickt er einer Barke nach, welche sich langsam vom Ufer entfernt, ohne dass er den Versuch wagt, sie zurückzuhalten. Auf dem Rande des Fahrzeugs sitzt Amor, welcher mit der Linken das Steuerruder führt und mit der Rechten Blumen in die Fluth streut. Das Boot ist mit elf Frauen besetzt, welche singen und musiciren und dem Zurückbleibenden Abschiedsblicke zuwerfen. Es sind die holden Träume, die Illusionen des Dichters, die Hoffnungen des Jünglings, welche langsam entschweben, um niemals wiederzukehren. In diesem Bilde waren die Elemente zum ersten Male beisammen, aus welchen sich der künstlerische Charakter Gleyres bilden sollte: die Feinheit der Zeichnung, die ausgesuchte Reinheit der Formengebung, die ungesuchte Anmuth in Stellungen und Bewegungen, die namentlich in der Gestalt des Amor einen hohen Triumph feiert, das Streben nach Grösse und Einfachheit des Stils und die gehaltene, stimmungsvolle Färbung, welche dieses Streben unterstützt. Der idealistische Poet, welcher die Schönheit in der Wahrheit sucht, gab sich auf diesem Bilde schon mit vollkommener Deutlichkeit zu erkennen. Inhalt und Formen waren bereits ein harmonisches Bündniss eingegangen.

Im Jahr 1843 begann er auch in den Ateliers von David und Gros seine Lehrthätigkeit, die er, anfangs als Stellvertreter des nach Italien gegangenen Delaroche, siebenundzwanzig Jahre hindurch fortführte, stets mit unermüdlicher Sorgfalt auf die Individualität und die natürlichen Anlagen seiner Schüler Rücksicht nehmend, deren Zahl auf fünf- bis sechshundert geschätzt wird. Auf seinem nächsten Gemälde, der »Trennung der Apostel« (1845, in der Kirche zu Montargis) entfaltete Gleyre neue



Seiten seines Könnens, eine ausserordentliche Kraft des Ausdrucks, eine grosse Mannigfaltigkeit in der Charakteristik und ein Compositionstalent, welches seinen eigenen Weg ging. In dem Bestreben, sich von der akademischen Schablone, dem Pseudoclassicismus möglichst weit zu entfernen, hat Gleyre bisweilen in der Bildung der Köpfe und der Gestalten dem Naturalismus zu starke Concessionen gemacht. Die Köpfe seiner Figuren, besonders der männlichen, grenzen sogar an das Triviale, und die Gestalten selber sind auf einigen Gemälden geradezu eckig, ungeschickt, vierschrötig. Dann aber tritt die Begeisterung, die Stärke der Empfindung hinzu, welche diese Gestalten mit einem idealisirenden Hauche verklärt und ihnen eine höhere Weihe giebt, ohne dass jenes theatralische Pathos herbeigerufen zu werden braucht, welches mit wenigen Ausnahmen den modernen französischen Historienbildern den überzeugenden Charakter der Wahrheit raubt. Jene Stärke des Ausdrucks und der wahren Empfindung, welche die »Trennung der Apostel« auszeichnet, kehrt in gleichem Maasse nur noch auf dem im Jahre 1850 vollendeten »Tod des Majors Davel« wieder, eines schweizerischen Patrioten, der im Jahre 1723 das Volk von Lausanne gegen seine Unterdrücker zur Empörung rief, von der Gegenpartei aber überwältigt und hingerichtet wurde (im Museum von Lausanne). In der Geberde des Verurtheilten, welcher in seiner letzten Anrede an das Volk auf dem Schaffot im Angesichte der grossartigen Alpennatur Gott zum Zeugen für die Reinheit seiner Gesinnungen anruft, hat Gleyre wiederum sehr glücklich die Klippe des Theatralisch-Pathetischen vermieden.

Im Jahre 1845 unternahm Gleyre eine Reise nach Oberitalien und besonders nach Venedig, vermuthlich in der Absicht, durch das Studium der grossen Coloristen seine Färbung zu verbessern, die man wegen ihrer Härte und ihres geringen Reizes getadelt hatte. Er kehrte zurück um neue Anschauungen bereichert, die sich nicht bloss auf das Colorit, sondern auch auf Stil und Auffassung erstreckten. Durch die mythologischen Schöpfungen Tizians und Veroneses angeregt, eröffnete er im Jahr 1846 mit der »Nympe Echo« die lange Reihe der mythologischen Compositionen und antiken Idyllen, welche seinen Ruhm befestigt haben und nicht minder als die Quelle von Ingres für die Bildung und die stilistische Behandlung des nackten Körpers in der modernen französischen Schule maassgebend gewesen sind. Auf die »Nympe Echo« folgte 1849 der »Tanz der Bacchantinnen«, nächst den unter dem Joche durchschreitenden »Römern« die figurenreichste Composition in der Reihe seiner Werke. In der Modellirung des nackten Körpers hatte er hier bereits eine Höhe erreicht, welche nicht mehr zu übertreffen war. Dagegen fehlt



es der Composition an Einheitlichkeit, an einem festen Mittelpunkte, der die losen Gruppen zusammenhält. Jede einzelne Figur für sich betrachtet ist von grossem Reize, sei es in den Bewegungen und Stellungen, die von der wildesten Extase, von dem Taumel der Raserei bis zu vollkommener Erschöpfung des Körpers und in einer Figur sogar bis zur statuarischen Ruhe gehen, sei es in der edlen Bildung der nackten Glieder und in dem kühnen, aber doch mit Rücksicht auf die Gesetze des grossen Stils arrangirten Faltenwurf der Gewänder. Ein Zug bacchischen Entzückens erfüllt die Composition mit grosser Lebendigkeit, mit jenem orgiastischen Feuer, welches noch aus gewissen dionysischen Chorgesängen des antiken Dramas auflodert. Dazu gibt die Landschaft des Hintergrundes der Darstellung einen heroischen Charakter, welcher die Scene zugleich ihres lüsternen Reizes entkleidet. Nur in den anmuthigen, eleganten Köpfen einiger Bacchantinnen macht sich, übrigens nicht zum Nachtheil der Gesamtwirkung, das moderne auf die Modelle zurückzuführende Element geltend.

Seine Thätigkeit fand fortan ihren Schwerpunkt in mythologischen Bildern. Wohl hat er dazwischen eine Anzahl religiöser Gemälde geschaffen, z. B. eine liebliche Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, welche von einer wahrhaft raffaelischen Anmuth erfüllt ist, ein »Abendmahl« von grossartigem Wurf, namentlich in der Gestalt des Heilands, welches jedoch nicht über das Stadium der Skizze hinausgedieh, eine grosse Darstellung der »Sündfluth« und eine »Ausgiessung des heiligen Geistes« für die Kirche Ste. Marguerite, welche an unharmonischer Färbung leidet. Aber die Meisterwerke seiner letzten Jahre waren die idyllisch-erotischen Compositionen aus der Antike, zu denen man auch »Boas und Ruth« und die »Heimkehr des verlorenen Sohnes« zählen kann. Gleyre war kein positiv Gläubiger im Sinne der katholischen Kirche. Er schälte aus der religiösen Ueberlieferung den echt menschlichen Kern heraus, und seine Anschauungen collidirten nur da nicht mit den Dogmen der Kirche, wo es sich, wie bei der »Trennung der Apostel«, darum handelte, die begeisterten Träger einer humanen Idee zu verkörpern. Nicht die christliche Askese, sondern die unbefangene Heiterkeit und der unbekümmerte Lebensgenuss der Antike waren sein Element. »Ruth und Boas«, zu welchem ein »Odysseus und Nausikaa« das minder gelungene Gegenstück bildete, muss nach verschiedenen Richtungen als eines der vollendetsten Werke Gleyres bezeichnet werden. Die auf sechs Figuren beschränkte Composition ist von edelstem Rhythmus und in allen Theilen so fein abgewogen, dass man vor diesem Bilde von einem Gefühle ergriffen wird, das man nur vor den Meisterschöpfungen



der Renaissancekünstler empfindet. Die würdevolle Gestalt des Boas, welcher mit einfacher Geberde seinem Aufseher die Weisung giebt, die holde Aehrenleserin nicht zu stören, und diese selbst sind Gebilde, die eines Tizian, eines Veronese würdig sind. In diesem vollkommen naiven Gemälde deutet kein Zug auf moderne Empfindsamkeit. Der episch-idyllische Charakter des biblischen Gedichts ist mit vollster Klarheit ausgesprochen. Von modernen deutschen Künstlern ist nur Feuerbach zu dieser Grösse und Hoheit des Stils emporgedrungen. »Odysseus und Nausikaa« leidet unter der gedrängten Composition, an einer Ueberfülle der Figuren, welche auch den Gesamteindruck eines seiner vorzüglichsten Werke, des »Triumphs des Helvetiers Divico«, der die gefangenen Römer während des Jubels der Seinen unter dem Joch hindurchschreiten lässt, etwas beeinträchtigt (1858 im Museum zu Lausanne). Die volle Höhe seiner Meisterschaft erreichte er dann wieder in dem 1863 vollendeten »Hercules zu den Füßen Omphales«, auf deren Schooss sich ein entzückender Amor stützt, der, die Keule in der Linken, den an dem Rocken beschäftigten Helden mit dem Ausdruck der Ueberlegenheit des Siegers lächelnd betrachtet. Auch Omphale, deren Gewand mit auserlesenem Geschmack über den Knien drapirt ist, folgt mit feinem Lächeln dem ungeschickten Gebahren ihres Verehrers. Das feine Oval ihres Antlitzes ist von bezaubernder Anmuth und von unwiderstehlichem Liebreiz, aber modern, wie der Amor und selbst wie der Halbgott, auf dessen riesigem Körper ein edelgeformter Kopf sitzt. Alle diese erotischen Bilder Gleyres tragen gleichwohl den Stempel einer herben Keuschheit. Jede lascive Absicht ist ausgeschlossen, und selbst auf seiner 1852 vollendeten, für die ganze Zeit gewissermassen typischen »Venus Pandemos« ist die Frivolität des Gegenstandes noch durch die edle stilistische Formenbehandlung des nackten Körpers gemildert worden. Die Göttin sitzt auf einem Bock, den ein Panisk mit trübe qualmender Fackel in der Hand führt, und zieht mit raschem Entschluss, im Antlitz noch den letzten Rest eines schnell aufsteigenden, aber schnell bekämpften Schamgefühls zeigend, das Gewand von ihrem Körper herab, während im Hintergrunde ein Amor, der Begleiter der reinen Liebe, entschwebt, das Gesicht voll Trauer mit den Händen verbergend. Es war wohl nur ein Zufall, dass dieses Bild, welches man als die Signatur einer ganzen Epoche bezeichnen darf, gerade am Anfang dieser Epoche entstand. Gleyre verband, soweit sich ermitteln lässt, keine moralische Absicht damit. Wohl aber war er ein entschiedener Gegner des napoleonischen Systems, der sich grollend zurückzog, der keinen Schritt that, um der neuen Regierung in seinem Interesse entgegenzukommen, und der



selbst mit alten Freunden brach, welche sich dem neu aufgegangenen Sterne zugewendet hatten.

Das Jahrzehnt von 1858—1868 war das fruchtbarste seiner Thätigkeit. Ausser den schon genannten Werken und einer grossen Anzahl von Zeichnungen entstanden in diesem Zeitraum die dramatische Composition des von den Mänaden verfolgten »Pentheus« (1864, im Museum von Basel), »Minerva und die Grazien«, die »Zauberin« (1868), eine Wiederholung der Thalia aus dem letzten Bilde, welche im Walde die Doppelflöte spielt und durch ihr Spiel ein Vöglein herbeigelockt hat, eine anmuthige Composition, die seitdem viele Nachahmer gefunden hat, das »Bad«, wiederum eine antike Idylle, in welcher Gleyre seine Kenntniss des weiblichen Körpers in seiner reinen Ursprünglichkeit von der besten Seite gezeigt hat, und die »Sappho«, welche ihr Gewand abgelegt hat und sich zur Ruhe begeben will. Die »Heimkehr des verlorenen Sohnes« war das letzte Werk, welches Gleyre vollenden durfte. Er starb plötzlich durch den Bruch einer Adergeschwulst am 5. Mai 1874 während des Besuchs der zum Besten der Elsass-Lothringer veranstalteten Kunstausstellung im Palais Bourbon.

Von seinen Schülern ist die überwiegende Mehrzahl, namentlich alle, die sich einen Namen gemacht haben, wie Hamon, Schützenberger, Lecomte-du-Nouy, Mazerolle und Ehrmann, sowohl in der Ausdrucksweise als in der Wahl der Stoffe den Bahnen des Meisters gefolgt, freilich ohne dass es einem von ihnen gelungen ist, ihm in der Reinheit und Hoheit seines Stils nahezukommen. Louis *Hamon* (1821—1874) ist durch seine Genrebilder aus dem antiken Familienleben populär geworden, nachdem er sich durch ein allegorisches Bild »die menschliche Komödie« im Salon von 1852 bekannt gemacht. Kurz zuvor hatte er eine Anstellung in der Porzellanmanufaktur in Sèvres erhalten, und diese seine Beschäftigung mit decorativen, flüchtigen Malereien ist von bestimmendem Einfluss auf den Charakter seiner Gemälde geworden. Sein Colorit ist noch lichter und zarter als dasjenige Gleyres. Nur gebrochene Farben, wie hellblau, rosa, hellgelb, mischen sich in die Harmonie der weissen Töne. Die antike Tracht und die antike Umgebung sind für ihn nur eine äussere Hülle, welche den Charakter seiner Figuren in keiner Weise beeinflusst. Er sucht nicht einmal wie Gleyre durch eine gewisse Strenge des Stils an die Antike zu erinnern, sondern er ist durch und durch modern. Seine Frauen, Mädchen und Kinder sind Pariserinnen, welche nur durch die Laune des Künstlers in griechische Gewänder und in ein pompejanisches Interieur gesteckt worden sind. Da er noch obenein diesen Szenen aus dem Familienleben eine humoristische oder sentimentale Pointe gab, war der



Erfolg seiner leichten Waare gesichert, zumal sich noch die reproducirenden Künste derselben bemächtigten und für ihre Verbreitung Sorge trugen. Auf diese Art sind die Bilder wie »Meine Schwester ist nicht hier« (1853), wo ein kleines Mädchen, hinter einem Geschwisterpaar verborgen, sich vor einem Besuche verleugnen lässt, »Ich bins nicht gewesen« — zwei kleine Sünder haben eine Figur zerbrochen —, die »Waisenkinder« u. s. w. populär geworden, ohne dass ihr innerer Gehalt oder ihre technische Durchführung sie zu solchen Erfolgen berechtigt hätten. Louis *Schützenberger*, aus Strassburg gebürtig, hat sich in seinem warmblütigen Colorit etwas von Gleyre entfernt, während seine mythologischen Bilder (Europa auf dem Stier, das Centaurenpaar, die Badende) in der Zeichnung den wohlthätigen Einfluss seines Meisters verrathen. François *Ehrmann*, ebenfalls ein Strassburger (1833 geb.), ist von der Architektur zur Malerei gekommen. Nach einigen Versuchen auf dem Gebiete der Mythologie (der angelnden Sirene, der verlassenen Ariadne und dem Venusdurchgang) erzielte er 1879 durch eine riesige, im Auftrage des Staates ausgeführte Decoration zur Verherrlichung der Weltausstellung »Paris unter den Auspizien der Republik ladet die Nationen zum friedlichen Wettstreite in Kunst und Industrie ein« wenigstens jenen Erfolg der Achtung, welche die grosse Masse niemals weiten Flächen bemalter Leinwand verweigert. Auf dem Balkon eines schwülstigen Bauwerks, welches in seinen Formen an den Trocaderopalast erinnert, thront die Republik. Unter ihr schwebt die Personifikation von Paris mit der wallenden Tricolore in der Hand und macht eine einladende Geberde nach fernen Wolkenregionen. Sie ist von mehreren Frauengestalten umgeben, welche den Ruhm, den Frieden, den Wohlstand, den Handel u. s. w. symbolisiren, aber sämmtlich gleich frostig und barock behandelt sind. Der Mangel an geistigem Gehalt wird nicht einmal durch ein harmonisches oder glänzendes Colorit aufgewogen. Joseph *Mazerolle* (geb. 1826) ist in der decorativen Malerei bei weitem glücklicher und schliesst sich auch in der keuschen und stilvollen Formenbehandlung enger an seinen Lehrmeister an. Auch seine Welt ist vornehmlich die Antike in der modernen, eleganten Auffassung, welche dem Geschmacke der Franzosen besser entspricht, als das unverfälschte Original in seiner herben Strenge. Mazerolle strebt nicht danach, eine kräftige Individualität zu zeigen, sondern er giebt sich zufrieden, sobald er eine gewisse Anmuth in der Form und in dem Rhythmus der Composition erreicht hat. Ausser decorativen Wandgemälden schuf er auch ansprechende Vorbilder für die Gobelinmanufactur wie z. B. das »Pathenkind der Feen« und die acht, Speise und Trank spendenden Figuren für das Buffet der neuen Oper in Paris. Jules Jean



Antoine *Lecomte-du-Nouy* (geb. 1842) ist der bedeutendste unter den Schülern Gleyres. Schon 1865 brachte er sein erstes Sensationsbild in den Salon, den »Tod der Jokaste« (im Museum von Arras). In einem halbdunkeln Grabgewölbe, in welchem noch andere Leichen aufgebahrt stehen, hat sich auch Jokaste den Tod gegeben. Der blinde Oedipus, Antigone und Ismene stürzen sich verzweiflungsvoll über den blau angelautenen Leichnam der Mutter und Gattin. Mit diesem Bilde war das Glück des Malers gemacht. Eine »Anrufung des Neptun« (1866) kam in das Museum von Lille, die »Ueberbringer schlechter Nachrichten« (1872) in den Luxembourg. Der Stoff zu dem letzteren Gemälde war dem Romane Theophil Gautiers »die Mumie« entlehnt. Auf einer Terrasse vor seinem Palaste, über welchen sich ein mit Sternen besäeter Nachthimmel spannt, sitzt ein Pharaon, und vor ihm liegen drei Sklaven in ihrem Blute, an welchen der ägyptische Despot seine Wuth gekühlt hat, weil sie ihm nicht die Nachricht überbracht haben, die er mit fieberhafter Ungeduld erwartet. Ueber die Tempel und Paläste Thebens, auf welche man von der Terrasse herabblickt, breitet sich der magische Schleier der Nacht. Man sah aus diesem Gemälde, dass Lecomte-du-Nouy auch aus der Unterweisung seines zweiten Lehrers Gérôme seine Früchte gezogen, zugleich aber, dass er ebensowenig wie die Mehrzahl seiner Genossen einen gewissen melodramatischen Accent nicht vermeiden kann. Seine Neigung zum Bizarren hatte übrigens damit noch nicht ihren Höhepunkt erreicht. Im Salon von 1875 legte der »Traum des Kosru« einen Beweis davon ab. Eine seltsame Lese Frucht, aus Montesquieus »Persischen Briefen« aufgehoben, hatte der Maler zu einem Bilde zu gestalten versucht. Kosru ist ein Eunuch, welcher sich an dem Genuss seiner Opiumpfeife berauscht, aus deren Rauch seine geliebte Zelide, von einem Amor gehalten, emporsteigt. Neuerdings hat der Maler auch seine Kunst in den Dienst der Politik gestellt, indem er für die Kirche der Trinité mit einem reichen Aufwande des religiösen Apparats den »hl. Vincenz von Paula« malte, welcher die Elsass-Lothringer nach ihrem Anschlusse an Frankreich unterstützt. Er mochte es indessen gefühlt haben, dass er für eine verlorene Sache eintrat, da er über eine frostige Declamation, eine Leichenrede ohne eine Spur von wahrer Empfindung nicht hinausgekommen ist.

Während Auguste *Toulmouche* (geb. 1829), obwohl er mit einer biblischen Scene »Joseph und das Weib des Potiphar« debütirt hatte, mit seinen eleganten, glatt und gleichgültig gemalten, aber durch ihren Inhalt pikanten Salonbildern (verbotene Lektüre; die Vernunfttheirath; die Kamin-ecke) ganz aus der Art Gleyres geschlagen ist, hat Henri *Lehmann* (1814 — 1882), ein Schüler von Ingres, wenigstens äusserlich mit Gleyre eine



gewisse Verwandtschaft, so dass wir ihn hier anreihen dürfen. Die Geschichte ist schneller über diesen einst hochgefeierten Maler hinweggegangen, als man nach seinen glänzenden Debüts auf dem Gebiete der religiösen und mythologischen Malerei erwarten durfte. Ein Deutscher von Geburt hatte er sich so leicht dem französischen Geiste assimiliert, hatte er die dem germanischen Stamme eigenthümliche Tiefe der Empfindung so schnell abgestreift, dass der Schöpfer der figurenreichen »Klage der Oceaniden um den gefesselten Prometheus« (im Luxembourg) Zeit seines Lebens für einen Vollblutfranzosen galt und sich auch durch seine Naturalisation äusserlich als solchen legitimirte. Im Jahr 1875 wurde er Professor an der École des beaux-arts und in dieser Eigenschaft ist er hauptsächlich im Gedächtniss der lebenden Generation geblieben, die sich seiner künstlerischen Leistungen kaum noch erinnerte, als man im Januar 1883 den Nachlass des Verstorbenen in Paris ausstellte. Er malte und componirte streng nach der akademischen Schablone. Nur bisweilen liess er sich dazu herbei, seine frostigen Compositionen durch einen lebhaften Lichteffect zu erwärmen, der jedoch nicht hinreichte, seinen Mangel an genialer, ursprünglicher Begabung zu verbergen.

Auch William Adolphe *Bouguereau* (geb. 1825) ist solch' ein Akademiker vom reinsten Wasser, welcher durch Fleiss und Betriebsamkeit zu ersetzen sucht, was ihm die Natur versagt hat. Er ist ein Schüler Picots und hat als solcher nicht nur ähnliche Stoffe behandelt wie sein Lehrer, sondern auch die stilistischen Traditionen desselben fortgepflanzt, die sich so ziemlich mit denen der Davidschen Schule deckten. Im Jahre 1850 erhielt er für ein Gemälde, die »Auffindung der Zenobia an den Ufern des Araxes« den grossen römischen Preis. Von Rom schickte er 1855 den »Triumph der Märtyrerin«, welcher in lebensgrossen Figuren die Ueberführung des Leichnams der heiligen Cäcilie in die Katakomben darstellte, ein wirksam gemaltes, gut componirtes Bild, in welchem sich das Bestreben des Künstlers nach einer stilistischen Veredlung der menschlichen Gestalt kundgab. Dieses Streben drückte auch seinen späteren Gemälden aus der antiken Mythologie, dem »Triumph der Venus«, dem »verwundeten Amor«, dem »Faun mit der Bacchantin« u. s. w. ein keusches Gepräge auf. Der Stoffkreis der Maler, welche das Gebiet der antiken Mythologie cultiviren, ist weitaus beschränkter als derjenige, den die Historienmaler im engeren Sinne beherrschen. Wenn man die Werke von mehreren Künstlern dieser Richtung hintereinander betrachtet, wird man gewahr, wie eng ihre Grenzen gezogen sind und wie sich dadurch ein gemeinsames Band zwischen ihnen bildet. Venus und Amor, Bacchus und sein Gefolge, Tritonen und Najaden, Aurora und Zephyr und Diana



mit ihren Nymphen — damit sind die Insassen des Olymps aufgezählt, welchen jene Maler fast ihr ausschliessliches Interesse zuwenden. Dass daneben die religiöse Malerei cultivirt wird, ist bei den Bedürfnissen der Gotteshäuser selbstverständlich. Aber zwischen den religiösen und den mythologischen Bildern wird hinsichtlich der Auffassung und der Charakteristik kein Unterschied gemacht. Bouguereaus Madonnen und Heilige sind in derselben porzellanglatten, rosigen Manier gemalt wie seine Aphroditen und Meeresnymphen. Ein Zug tieferer religiöser Empfindung fehlt diesen Gemälden gänzlich, aus deren Reihe die Malereien in den Kirchen Ste. Clotilde und St. Augustin und die Staffeleibilder die »Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes«, die »Charitas«, die »Pieta«, die Maria consolatrix, die tröstende Jungfrau, zu deren Füßen ein tochter Knabe liegt, und die »Madonna mit den musicirenden Engeln« (1880) hervorzuheben sind. Sie sind mit grösster Correctheit gezeichnet und modellirt, aber diesen transparent gefärbten Porzellanfiguren fehlt die Wärme des Lebens. Sie fehlt auch der vielbewunderten »Geburt der Venus« (Salon von 1879), einem figurenreichen Bilde, welches uns Bouguereau von einer neuen Seite zeigen würde, wenn sich die Composition nicht als eine zweite, etwas veränderte und vermehrte, aber nicht verbesserte Auflage von Raffaels »Triumph der Galatea« erwiese. Wie hier die Geliebte des Polyphem steht dort die schaumgeborene Göttin auf einer von Delphinen gezogenen, von Amoretten geleiteten Muschel und trocknet das feuchte Haar. Amoretten, die in der Luft schweben, schiessen ihre Pfeile herab, und Meercentauren, Tritone und Najaden schauen mit ehrfurchtsvoller Bewunderung zu der Göttin empor oder stossen jubelnd in ihre Muschelhörner. Wenn man Bouguereaus kühle Abstraktion, eine Art Rechenexempel, mit der Schöpfung des Urbinaten vergleicht, wird man gewahr, was jenem fehlt: die Unmittelbarkeit der Anschauung und die Gesundheit und Fülle des Lebens. In der malerischen Durchführung kam die »Geburt der Venus« nicht einen Schritt über die früheren Arbeiten des Malers hinaus: dieselbe Helligkeit des Tons, dessen Glanz nur von der Oberfläche schimmert, und dasselbe rosige Incarnat, welches auf die zarten Empfindungen des eleganten Publikums berechnet ist, dem die gefärbte Unnatur angenehmer ist, als die gesunde Wirklichkeit. In den folgenden Jahren kehrte Bouguereau dann wieder zu seinen Einzelfiguren zurück, zu allegorischen Wesen wie »Aurora« (1880) und die »Abenddämmerung« (1882), die Biscuitpuppen gleichen, welche aus derselben Form herausgekommen sind.

Zugleich mit Bouguereau erhielt Paul Baudry 1850 für die glückliche Lösung der gestellten Aufgabe, »die Auffindung der Zenobia an den



Ufern des Araxes«, den grossen römischen Preis, welcher in diesem Jahre doppelt ausgegeben werden konnte, weil er 1849 nicht zur Vertheilung gelangt war. Geboren am 7. November 1828 in La Roche sur Yon (früher Bourbon- und Napoleon-Vendée genannt) als der Sohn eines Holzschuhmachers*) musste er schon frühzeitig sein Brot durch Geigenspiel verdienen. Als er dreizehn Jahre alt war, beschlossen seine Eltern, den frühreifen Knaben Maler werden zu lassen, und da seine ersten Versuche eine günstige Meinung von seinem Talente erweckten, setzte ihm seine Vaterstadt, die damals kaum 8000 Einwohner zählte, gleichwohl aber von dem Ehrgeize beseelt wurde, einen Künstler aus ihrem Schoosse hervorgehen zu sehen, eine jährliche Pension von 400 Francs aus, die später, als Baudry einen zweiten Preis errang, auf 1200 erhöht wurde. Anfangs hatte der junge Künstler freilich in Paris, wo er bald bei Drolling, bald bei Sartoris im Atelier arbeitete, je nachdem es seine pecuniäre Lage verlangte, den kostspieligeren Unterricht mit dem weniger kostspieligen zu vertauschen, schwere Tage durchzumachen. Seit 1847, als er den zweiten Preis für den »Tod des Vitellius« erlangte, besserten sich seine Verhältnisse, und drei Jahre später ging er mit Bouguereau nach Rom. Zum Glück für Baudry trennten sich ihre Wege bald. Während Bouguereau in dem elegant herausgeputzten mythologischen Genre stecken blieb, suchte sich Baudry in Italien ebenso sehr an den Meistern des Stils wie an denen der Farbe heranzubilden. Ein im Jahre 1853 in Rom vollendetes Gemälde »das Glück und das Kind« (Salon von 1857, im Luxembourg) trägt in seinem warmen goldigen Tone, in der Modellirung des Fleisches und in dem landschaftlichen Hintergrunde durchaus das Gepräge der venetianischen Meister, insbesondere des Palma Vecchio und des Paul Veronese, und der letztere war es auch, der neben Primaticcio einen grossen Einfluss auf seine decorativen und monumentalen Malereien ausübte, deren Reihe schon 1854 mit den Attributen der zwölf Götter, welche von Genien getragen werden, für einen Salon von Achille Fould (jetzt im Schlosse von Chantilly) begann. Nach Paris zurückgekehrt, cultivirte er zunächst sehr eifrig des Broderwerbs halber die Portraitmalerei, die ihn so vollständig in Anspruch nahm, dass er in den Jahren 1855 bis 1861 neben einigen Zimmerdecorationen nur zwei grössere Compositionen ausführte, die »Bestrafung einer Vestalin« (1857 im Museum von Lille) und die »Toilette der Venus« (1859). Auch auf diesen Bildern liess sich Baudry noch von den Venetianern leiten, ohne mehr von dem eigenen mitzubringen, als eine volle Selbstständigkeit der Natur gegenüber, wo-

*) Jules Claretie, *L'art et les artistes français contemporains*, Paris 1876, p. 49 ss.



mit er sich in geraden Gegensatz zu der akademischen Ueberlieferung stellte. Er war freilich weit davon entfernt, die Natur im Sinne der Realisten abzuschreiben, sondern er entnahm ihr nur die Elemente, auf welchen sich sein Idealismus der Form aufbaute. In der Composition und in der Charakteristik strebte er dagegen nach vollendeter Natürlichkeit und nach höchstem Ausdruck des Lebens und auf diesem Wege ist er seinen Absichten so nahe gekommen, dass man ihn als den vollkommensten Vertreter der von Couture, Cogniet und Gleyre inauguirten Richtung bezeichnen darf, welche auf Grund eines hingebenden Naturstudiums zu einem wohlfundirten Idealismus führte, dessen Laufbahn trotz des Anpralls des groben Naturalismus in Bezug auf ihre Zeitdauer noch nicht abgeschlossen ist. Hat doch noch das Jahr 1882, mit welchem wir unsere Darstellung abschliessen, Baudry auf der Höhe seiner Triumphe, auf dem Gipfel seines Strebens gesehen.

Ehe er diesen erreichte, hatte er freilich noch einen langen Weg zu durchmessen, dessen einzelne Etappen durch mühevollen Arbeiten gekennzeichnet sind. Im Jahre 1861 versuchte er sich an einem historischen Stoffe, dessen unheimliche Grösse er jedoch nicht bewältigen konnte. Hatte David einst den todtten Marat im Bade, ein schauriges Stilleben, dargestellt, dessen feierliche Ruhe durch keinen melodramatischen Zusatz gestört wird, so wollte Baudry die active Heldin des blutigen Dramas, Charlotte Corday, dem Opfer ihrer Rache gegenüberstellen. Unter seinen Händen wurde aber aus dem Historiengemälde ein blosses Genrebild, auf dem an Stelle der einfachen Grösse der Davidschen Composition, in welcher der Eindruck des unmittelbar Erlebten nachklingt, ein gesuchtes Arrangement und eine allzustarke Betonung des Gegenständlichen trat. David hatte freilich den Ereignissen nahe gestanden und konnte aus der Tiefe der Empfindung schöpfen, während Baudry die mangelnde Anschauung durch einen Akt des speculirenden Verstandes ersetzte. Er nahm an, dass Marat nicht ganz ohne Widerstand zu leisten den tödtlichen Streich empfing. Auf dem Fussboden liegt ein umgeworfener Stuhl, von welchem Papiere herabgeglitten sind, und der Hut der Charlotte Corday. Diese selbst steht, so weit wie möglich von dem Todten entfernt, in der entgegengesetzten Ecke des kleinen Zimmers, zum Theil von den Strahlen des Lichts, die durch das Fenster einfallen, beleuchtet. Die rechte Hand, welche den Streich geführt hat, ist noch zusammengeballt, wie sie das Messer gehalten. Aengstlich erwartet sie den Augenblick, wo ihre That ruchbar werden und sie den Rächern anheimfallen wird. Also wie bei Delaroche der Thäter in gemessener Entfernung von seinem Opfer und der aufregende, das Herz zusammen-



pressende Moment nach einer Katastrophe, hier in seiner unheimlichen Wirkung noch verstärkt durch den unmittelbar bevorstehenden Eintritt einer zweiten. Bei Baudry ist aber auch wie gewöhnlich bei Delaroche der grosse historische Moment auf das Niveau der Anekdote herabgedrückt. Paul Mantz hat einmal sehr treffend gesagt: »Das Bedürfniss eines sentimentalischen Begräbnissmalers ist in Frankreich stets anerkannt worden. Wenn es keinen gäbe, würde man einen erfinden. Unsere Väter hatten sich wunderbar begeistert für die Verurtheilten des Paul Delaroche. Er malte zwar schlecht; aber er zeigte so viel Zorn gegen die Henker, so viel Mitleid für die Opfer! Eine gewisse Geschicklichkeit, herzbewegende Motive zu finden, hat seinen ganzen Erfolg gemacht.« Baudry brachte also auch diesem Bedürfniss seiner Landsleute einen Zoll dar. Aber nur diesen einen. Im Jahr 1863 kehrte er wieder zur Mythologie zurück. Der Salon dieses Jahres brachte die »Perle und die Woge«, welche zugleich mit Cabanels »Venus Anadyomene« diesem Salon ein charakteristisches Gepräge verlieh. Baudry spekulierte aber nicht so unverhüllt wie jener auf die sinnlichen Regungen des Publikums. Ob er sich unter der schlanken weiblichen Gestalt, welche die Wellen des Meeres eben an das Gestade gespült haben, auch die aus dem Meeresschaum herausgeborene Göttin oder die Personifikation einer köstlichen Perle dachte, ist freilich zweifelhaft, da der Name des Bildes eine doppelte Deutung zulässt. Indessen ist die Formenbehandlung weit strenger und keuscher als bei der Venus Cabanels, und die Absicht, auf die Sinne zu wirken, tritt nicht so unverhüllt zu Tage. Bis zu dieser Zeit hatte Baudry als Portraitmaler in der vornehmen Welt bereits eine grosse Beliebtheit erlangt, obwohl er auch auf diesem Gebiete nicht nach der Aehnlichkeit und der Naturwahrheit im gemeinen Sinne des Wortes strebte, sondern seine idealisirende Kunst auch an den Modellen, übte und, sich mit Erfassung und Betonung der hervorstechendsten Züge begnügend, das Geistes- und Seelenleben des Individuums auf der Oberfläche der Physiognomie deutlich erscheinen liess.

Zur Zeit, als Baudry »die Woge und die Perle« ausstellte, befand er sich in einer gedrückten Stimmung, welche durch ein Verhältniss zu einer Schauspielerin hervorgerufen war, dessen er überdrüssig geworden. Er wollte sich durch eine aufreibende Thätigkeit von dem Drucke befreien, der auf seiner Seele lastete, und stellte deshalb dem Architekten Charles Garnier, welcher 1862 aus der Concurrenz um den Neubau einer Oper als Sieger hervorgegangen war und sich bereits an die Arbeit gemacht hatte, das Anerbieten, ihm das ganze Haus mit Malereien zu decoriren. Garnier nahm dasselbe bis zu einem gewissen Grade an, und Baudry



begab sich 1864 zur Vorbereitung nach Rom, um die grossen Meister der monumentalen Malerei, besonders Raffael und Michelangelo, zu studiren. Von den Fresken des letzteren in der Sixtinischen Kapelle fertigte er elf grosse Kopien an. In Rom vollendete er eine »Diana im Bade, von Amor überrascht«, welche im Salon von 1865 erschien und davon zeugte, dass er sich in seinem Colorit wieder den Venetianern zugewendet hatte. Julius Meyer macht mit Recht auf dieses Schwanken, diese Unsicherheit des Künstlers aufmerksam*). Er fühlte aber schon damals aus dem Bilde des Salons von 1865 eine »moderne Geziertheit«, »ein Haschen nach feinen Tönen, die bisweilen unangenehm in's Bläuliche spielen« heraus und setzte dann hinzu: »Sein letztes Wort hat der Maler jedenfalls noch nicht gesprochen.« Als Meyer dieses schrieb, vollzog sich gerade die Krisis in dem künstlerischen Entwicklungsgange Baudrys. Im Jahr 1866 begann er seine Arbeiten für die grosse Oper, die ihn bis 1874 beschäftigten und die er nur durch Studien nach Raffael und durch einige Bildnisse unterbrach, unter denen dasjenige Beulés das bedeutendste war. Im Jahre 1874 war die Riesenarbeit für den Plafond des Foyers der grossen Oper vollendet, und die Gemälde wurden zwei Monate lang in der Ecole des Beaux-Arts ausgestellt, weil der Maler der Meinung war, dass seine Arbeit an ihrem Bestimmungsort nicht nach Verdienst gewürdigt werden könnte. Er hatte Recht daran gethan. Denn schon nach zwei Jahren hatten die Malereien, die bei der beträchtlichen Höhe von siebenzehn Metern von unten ohnehin schwer zu sehen sind, durch das Gaslicht, den Staub und die Ausdünstungen so stark gelitten, dass ihre völlige Vernichtung nur eine Frage der Zeit zu sein scheint.

Das mittelste der Plafondgemälde zeigt die Personifikationen der Melodie und der Harmonie, welche, in kühnen Verkürzungen dargestellt, aus einer festlichen, mit Genien bevölkerten Halle sich zum Himmel aufschwingen, während ihnen der Ruhm mit einem Kranze in der Hand voraufschwebt und die Poesie auf dem Pegasus ihnen folgt. Daran schliesst sich auf jeder Seite ein ovales Gemälde, deren eines die hehre Gestalt der Tragödie sehen lässt, welche, zwischen Unschuld und Verbrechen thronend, die Rachegöttin mit Schwert und Fackel entsendet, während auf der anderen die Komödie, ihre Ruthe schwingend, dem Repräsentanten der Thorheit das Löwenfell vom Leibe reisst. Wo der Plafond an die Schmalseiten des Foyers stösst, sieht man auf der einen Seite den Parnass mit Apollo, von den Musen, Grazien und Horen umgeben.

*) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789. Leipzig 1867, E. A. Seemann.



Auf einen Wink Merkurs und auf einen Trompetenstoss Klios, der Muse der Geschichte, nahen sich dem Gotte des Gesanges die berühmtesten Componisten älterer und neuerer Zeit, welche sich in den Trachten ihrer Epoche sonderbar genug neben den nackten Grazien und den übrigen Göttern und Göttinnen ausnehmen. Auf der andern Seite ist eine Apotheose Homers dargestellt, welcher von Orpheus, Hesiod, Pindar und andern Dichtern des Alterthums umgeben ist, während die Poesie über seinem Haupte schwebt. Der Charakter der Dichtungen eines Hesiod und Pindar wird durch bukolische oder heroische Gruppen symbolisirt. In den Vouten der Längenseiten des Foyers sind auf jeder Seite fünf Compositionen angebracht, welche die Wirkungen der Musik und des Tanzes sowie den Triumph der Schönheit illustriren. Hier sieht man das Parisurtheil, die Bestrafung des Marsyas, Saul und David, den Traum der hl. Cäcilie, Salome vor Herodes tanzend, Orpheus und die Mänaden, Jupiter und die Korybanten u. s. w. In den schmalen Intervallen zwischen diesen zehn Compositionen sind acht Musen dargestellt. Mit Rücksicht auf die Eintheilung des Raumes musste die neunte und zwar Polyhymnia ausgeschlossen werden. In diesen acht Musengestalten, welche der Maler durch einen gemeinsamen Gesichtstypus als Schwestern charakterisiren wollte, zeigt sich die endlich errungene Individualität Baudrys, seine Absicht und das Maafs seines Könnens am deutlichsten. Von den heroischen Sibyllen Michelangelos ausgehend hat er die ernsten Gebilde des Florentiners durch einen Zusatz moderner, fast koketter Grazie in ihrer Strenge gemildert. Der statuarische Charakter ist dadurch in einen malerischen umgewandelt worden, dass in den Stellungen und Bewegungen die grösste Mannigfaltigkeit gesucht und erreicht worden ist. In dem Bestreben, dabei möglichst natürlich zu sein, ist der Maler hie und da in das Triviale, in eine etwas gesuchte Zufälligkeit und Gewöhnlichkeit gerathen. Der Beschauer soll nach der Absicht des Malers die Empfindung haben, dass sich jede der Musen, still für sich, wie ein Mensch, der sich unbeobachtet glaubt, der durch sie vertretenen geistigen Thätigkeit hingiebt. Melpomene hält in stiller Trauer das emporgezogene rechte Knie mit beiden Händen umfasst, als gäbe sie sich der ernsten Betrachtung der Greuel und Leiden hin, welche den Stoff der Tragödie bilden. Terpsichore zieht ihren Schuh an, um sich für den Tanz zu rüsten, und Urania blickt sinnend zu den Sternen empor. Aber trotz dieser und anderer Trivialitäten fehlt allen acht Gestalten nicht der Charakter der Grösse und das Merkzeichen des monumentalen Stils. Einige von ihnen, wie Klio, Euterpe und Kalliope, zeigen auch in dem Gesichtsausdruck und in der Haltung jene vornehme Ruhe, jenen geläu-



terten Adel der Form, welche sich als die am meisten charakteristischen Eigenthümlichkeiten des aus kühler Ueberlegung, nicht aus plötzlich aufwallender Begeisterung herausschaffenden Künstlers in seiner »Glorification des Gesetzes« am ungetrübtesten offenbaren sollten.

Dieses Gemälde, ein Plafond für den Sitzungssaal des Cassationshofes in Paris, erschien im Salon von 1881 und brachte seinem Schöpfer die höchste Auszeichnung, über welche die Jury zu verfügen hat, die Ehrenmedaille ein. Im Mittelpunkte der feierlich ernsten und doch lebhaft bewegten Composition thront das Gesetz vor einer reichen Renaissancearchitektur, eine jugendliche Frauengestalt mit anmuthigen Gesichtszügen, welche wie die der übrigen weiblichen Figuren den Typus der modernen Pariserinnen festhalten. In ihrer statuenhaften Ruhe die Unbeugsamkeit des Gesetzes repräsentirend, streckt sie den Arm mit einer gebieterischen Geberde der vor ihr stehenden Jurisprudenz entgegen, welche durch ihre Beredsamkeit die Strenge des Gesetzes zu erschüttern sucht. Die Personifikationen der Gerechtigkeit und Billigkeit umschweben die Thronende. Zu ihrer Rechten steht die Autorität mit der dreifarbigigen Fahne und den Fasces der vollziehenden Gewalt, zu ihrer Linken der Präsident des Cassationshofes in rother Amtsrobe, welcher sich mit der Rechten auf das Thronfundament des Gesetzes stützt und mit der Linken grüssend das Barett von seinem Haupte nimmt. Neben ihm ruht die Unschuld, ein nackter Knabe im Schoosse der Stärke, welche von ihrem Löwen begleitet ist. Die Farben der Tricolore bilden in dem blauen Gewande der Rechtsgelehrsamkeit, dem rothen Kleide des Präsidenten und der weissen Robe des Gesetzes die Dominanten des Colorits, welchen alle übrigen, heller und lichter gehaltenen Töne untergeordnet sind. Trotz der dekorativen Bestimmung des Gemäldes ist die coloristische Durchführung eine so überaus sorgsame, dass der Maler selbst Farbenwerthe wie blau und grün nebeneinander stellen konnte weil die Feinheit der verbindenden Halbtöne eine vollkommene Harmonie zwischen den beiden widerstrebenden Elementen herbeiführte. Die Allegorie der »Wahrheit« (im Salon von 1882), der Plafond für Vanderbilt in New-York (die Hochzeit Amors und Psyche) und die Kamindekoration für das Schloss in Chantilly (die Vision des hl. Hubertus) konnten nach der einen Seite nur die Vorzüge Baudry's als Zeichner, nach der anderen Seite nur den Reichthum seines Geistes und seines Witzes und seinen sicheren Instinkt für Grösse und Reinheit des Stils bekräftigen. In Paul Baudry hat die Kunst des zweiten Kaiserreichs ihren Höhepunkt erreicht, hat der Idealismus auf naturalistischer Grundlage einen so vollendeten Ausdruck innerhalb einer Nationalität gefunden, dass seine



historische Mission für dieselbe beendet zu sein scheint. Von einem Nachahmer hat sich Baudry zu einem echt nationalen Künstler emporgeschwungen.

Baudry ist zugleich der vollkommenste Repräsentant einer Gattung von Künstlern, welche die decorative und die Geschichtsmalerei in einer Art cultiviren, deren gemeinsame Kennzeichen ein leichtes, rosiges Colorit, ein Streben nach eleganter Formengebung und eine starke Betonung des Charakteristischen sind, ohne dass jedoch das letztere die Schönheit in ihrer landläufigen Auffassung zu Gunsten der Wahrheit beeinträchtigen darf. Elie *Delaunay* (geb. 1828), ein Schüler von Flandrin und Lamothe, Eduard *Dubufe* (geb. 1820), François *Jalabert* (geb. 1819), beide Schüler von Delaroche, ja selbst E. A. *Duez*, ein Schüler von Pils, welcher im Salon von 1879 wegen eines Triptychons »der hl. Cuthbert«, das sich durch die Schlichtheit der Auffassung, den Ernst und die Tiefe der Charakteristik und durch ein inniges Naturstudium auszeichnete, als der Begründer einer neuen Richtung der religiösen Malerei gepriesen wurde, alle diese Künstler sind als Geschichts- wie als Portraitmaler nur Ausläufer jener pathetisch-akademischen Richtung, als deren Haupt David, der Vater der französischen Malerei, zu betrachten ist. Diese Richtung hat sich von Generation zu Generation nur insofern modificirt, als sich die Stellung der Künstler zur Natur veränderte, als das objektive Studium der Natur immer mehr begünstigt wurde. Das innere Wesen dieser Richtung ist im Kreislaufe eines Jahrhunderts dasselbe geblieben.

