



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Pariser Weltausstellung. 5 : die Kunst in Frankreich.
- die französische Historienmalerei.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

der unangenehmen Frage — als ob die Besitzenden von heute überhaupt kein Recht auf ihren Besitz hätten. Er sucht zur Bekräftigung seiner Behauptungen nachzuweisen, daß wirklich Staaten in der Neuzeit Vermögenskonfiskationen ohne Entschädigung vorgenommen hätten. Wir wollen ihm noch mehr zugestehen. Es wird nicht bloß in vereinzeltten Fällen das Eigenthumsrecht verletzt, sondern tagtäglich geraubt und gestohlen. Aber das begründet in unseren Augen noch kein Recht, zu rauben und zu stehlen.

Die Pariser Weltausstellung.

Von Adolf Rosenberg.

5. Die Kunst in Frankreich. — Die französische Historienmalerei.

Die Kunst nimmt heute in dem Kulturleben Frankreichs eine Stellung ein, die ungefähr derjenigen entspricht, welche sie im alten Griechenland in den Zeiten des Perikles oder im Zeitalter der italienischen Renaissance innegehabt hat. Gepflegt und gehätschelt von der Regierung, getragen von dem Verständnis, von der Liebe, ja bisweilen von der leidenschaftlichen Parteinahme eines gebildeten Volkes kann sie sich, im vollsten Bewußtsein, daß sie einen der wichtigsten Faktoren im Kulturleben ihrer Nation bildet, frei, ungehindert und von reichen Mitteln unterstützt, entfalten. Wenn der Staat, die Kirche und die Municipalitäten vorzugsweise für ihre Zwecke die Malerei großen Stils, die religiöse und die Historienmalerei, unterstützen, so darf sich der Pariser Porträtmaler — denn wie für die Politik ist auch für die Kunst Paris Frankreich —, der Genre- und Landschaftsmaler an die Crème einer internationalen Gesellschaft wenden, die ihre Reichthümer in Paris genießt und auch ihrerseits die Protektion der Kunst übernimmt. Bei einer Vergleichung französischer und deutscher Verhältnisse, namentlich wenn man das Absatzgebiet beider Nationen in Anschlag bringt, darf man diese sehr wichtige Thatsache, die von größter Tragweite ist, nicht außer Acht lassen. Der französische Buchhändler, der Kunstindustrielle, der Maler darf bei seinen Spekulationen die ganze Welt als Konsument in Rechnung ziehen, während die Deutschen bis jetzt nur eine sehr beschränkte Anzahl von Nationen für ihr Absatzgebiet gewonnen haben. Ein nennenswerther Export deutscher Gemälde insbesondere findet nur nach Amerika statt.

Die Historienmalerei großen Stils ist in Deutschland seit dem deutsch-französischen Kriege auch nicht um einen Schritt vorwärts gekommen, wiewohl man von dem Einflusse einer nationalen Erregung und Erhebung, die ohne Gleichen in der Weltgeschichte dasteht, das Gegentheil erwartet hat. Ja, innerhalb der letzten zehn Jahre ist kaum ein Historienbild geschaffen worden, das einen Eindruck hinterlassen hat, der sich mit dem messen könnte, den die Historienbilder der Düsseldorfer Schule z. B. Lessing's „Fuß auf dem Scheiterhaufen“ hervorgerufen haben. Es existirt zwar in Deutschland eine „Verbindung für historische Kunst“, welche die Hebung und Förderung der Historienmalerei bezweckt, aber diese Vereinigung bestellt jährlich nur ein einziges Historienbild von größerem Umfange. Die Leiter der öffentlichen Sammlungen moderner Gemälde — es sind ihrer nicht allzuwiele in Deutschland, höchstens ein Duzend — sind meist auf kärgliche Mittel angewiesen und überdies durch allerlei lokale Verhältnisse in ihren Maßnahmen gebunden. Sie sollen für die ausgelegten Summen möglichst viele Bilder erwerben, um möglichst vielen Künstlern das Benefizium einer ehrenvollen Unterstützung zu Theil werden zu lassen. Oft leitet sie auch der Ehrgeiz, ihre Säle möglichst schnell mit Bildern zu füllen — genug, die historische Malerei kommt in Deutschland an allen Ecken und Enden zu kurz, um so mehr, als sie von der Kirche ganz ignorirt und von dem Staate nur in mäßigem Umfange und auch das erst seit ganz kurzer Zeit protegirt wird.

Anders in Frankreich, wo jede größere Provinzialstadt ihr Museum hat, wo sich ein edler Wettstreit unter den verschiedenen Municipalitäten betreffs der Erwerbung von Gemälden entspinnt, die auf einem Pariser „Salon“ — so nennt man die Jahresausstellung der Pariser Künstler — Aufsehen erregt haben. Paris geht natürlich den Provinzialstädten mit gutem Beispiel voran. Die Pariser Stadtverwaltung hat zudem noch die Aufgabe, die Kunstschätze zu ersetzen, welche die Mordbrenner der Kommune vernichtet haben. Der Pavillon der Stadt Paris, welcher sich in der Mitte des Industriepalastes erhebt und die Kunsthalle in zwei Hälften theilt, zeigt uns bereits, wie ernst die Stadtverwaltung ihre Aufgabe nimmt, wie sehr sie bestrebt ist, die Lücken auszufüllen, welche die Fackeln und das Petroleum gerissen. Ist in Deutschland schon eine Stadtverwaltung auf den Gedanken gekommen, das Lokal ihres Standesamtes mit Gemälden zu schmücken? Man hat sich kaum hier und da entschlossen, einem Orte, wo menschliche Geschicke zu Tausenden besiegelt werden, das fahle, graue Kolorit der Amtsstube zu nehmen, während man in Paris die Säle, in denen die bürgerlichen Trauungen stattfinden, mit sinnreichen, zum Herzen sprechenden Gemälden schmückt. So sehen wir z. B. im Pavillon der Stadt Paris eine Reihe von Plafondmalereien aus der Salle des Mariages

der Mairie des vierten Pariser Arrondissements von Cormon, welche die Geburt, die Heirath, die Wohlthätigkeit, die Erziehung, den Krieg und den Tod in genrehafteu Darstellungen symbolisiren. Wir sehen dort die großen allegorischen Gemälde, die Bonnat für den Saal des Affisenhofes im Pariser Justizpalast gemalt hat, und daneben eine zweite Reihe auf Vermählung und Hochzeit bezüglicher Darstellungen aus einer andern Mairie von E. Levy, Bilder mit zahlreichen, lebensgroßen Figuren, deren liebliche, naive Anmuth mit den religiösen Gemälden der italienischen Frührenaissance wetteifert.

Ich habe oben gesagt, daß die französische Kunst heute eine ähnliche Stellung einnimmt wie zu den Zeiten des Perikles die griechische. Hat sich nun aber auch, so wird man fragen, insbesondere die französische Historienmalerei der großen Fürsorge würdig gemacht, die ihr von allen Seiten zu Theil wird? Steht die französische Kunst unter gleichen Begünstigungen auch qualitativ auf derselben hohen Stufe, welche die Kunst Griechenland's im perikleischen Zeitalter eingenommen hat?

Auf diese Frage muß rund und nett mit Nein! geantwortet werden. Die französische Malerei großen Stils — die *grande peinture* — befindet sich im Großen und Ganzen auf bedauerlichen Irrwegen. Sie huldigt, um das mit wenigen Worten hier voraufzunehmen, was wir im Folgenden begründen werden, einem grauenhaften, völlig kunstwidrigen Realismus, sie greift nach den abenteuerlichsten, bizarrsten Stoffen, sie spielt mit Grauen und Entsetzen, sie schwelgt im Brutalen, sie wälzt sich förmlich im Blute. Indem wir gegen diese verderbliche Richtung mit aller Energie Front machen und das hohle Treiben der französischen Historienmalerei in seiner ganzen Blöße aufdecken, treffen wir zugleich eine, wenn auch vor der Hand noch kleine Klasse deutscher Maler, die, von der Krankheit der modernen Historienmalerei Frankreich's angesteckt, die Apotheose des Bizarren und Grauenhaften auch in die deutsche Kunst einzubürgern versuchen.

Das Vorwort zum offiziellen Katalog der französischen Kunstausstellung konstatirt mit großer Befriedigung einen bedeutenden Aufschwung der Historienmalerei seit der Weltausstellung von 1867. Damals hatte die französische Historienmalerei eben ihre beiden Häupter verloren, Delacroix und Ingres. In den nächsten zehn Jahren folgten ihnen die Jüngerer, die ihren Einfluß mehr oder minder stark empfunden und weiter verbreitet hatten: Picot, Rouget, Schnez, Hesse, Pils u. a. Im Jahre 1867 mußte die internationale Jury einen Rückgang der historischen und monumentalen Malerei in Frankreich — aber auch in den andern Ländern Europa's — konstatiren. Das blieb bis zum Jahre 1872. In dieser Periode genoß in Frankreich die Genremalerei fast ausschließlich der öffentlichen Gunst. Erst in den Jahren 1872 und 1873

bemerkte man wieder einen Aufschwung der Historienmalerei, und im Jahre 1875 „konstatirte, so heißt es in der Vorrede wörtlich, der Minister des öffentlichen Unterrichts und der schönen Künste offiziell eine allgemeine Rückkehr zu den ernstesten Studien und endlich, im Jahre 1876, konnte er auf den außergewöhnlichen Glanz einer Kunstausstellung hinweisen, in der man der herrlichen Bewegung einer Renaissance beizuhohnte.“ Obwohl man den Direktor der schönen Künste, den Marquis de Chennevières, unter dessen Amtsführung der offizielle Katalog noch erschienen ist, sicherlich allzu starker republikanischer Neigungen nicht verdächtigen darf, wird man doch in jener historischen Darstellung den Stolz nicht verkennen, mit welchem die Republik sich die Verdienste um die Hebung der grande peinture heimißt. Im Jahre 1867, d. h. als das zweite Kaiserreich im Zenith seines Glanzes stand, war die Historienmalerei in Verfall gerathen. Während der Jahre 1873—1876 ist sie wieder, unter den schützenden Fittigen der Republik, zu ihrem alten Glanze emporgebrochen. Und heute, im Jahre 1878, wo die Republik sich mit der Gloriole einer Weltausstellung schmücken konnte, hat die Malerei großen Stils wieder die alte Stellung eingenommen, die sie während des Kaiserreichs verloren hatte! Kommt her und glaubt! Ein riesiges Historienbild reiht sich an das andere, und alle sind sie in den Jahren 1873—1877 geschaffen worden, in den Jahren der Republik!

Aber was ihr hier seht, so heißt es in der Vorrede weiter, ist nur ein Bruchtheil von dem, was wirklich auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Man muß die großen Wandmalereien hinzunehmen, die seit 1867 innerhalb der öffentlichen Bauten, der Kirchen, der Verwaltungsgebäude des Staates und der Städte ausgeführt worden sind. Es werden aus Paris zitiert: die Wandmalereien in der großen Oper, im Palais des Ordens der Ehrenlegion, im Justizpalast, in der Kirche Sainte-Geneviève und Trinité; aus den Provinzen: die Wandgemälde in den Museen von Marseille und Amiens, im Stadthaus von Poitiers, in den Theatern von Bordeaux und Reims. Endlich enthält die Vorrede noch ein paar interessante Zahlen, die ein helles Licht auf die französischen Künstlerverhältnisse werfen. Wenn man ihnen glauben darf, beträgt die Zahl derjenigen französischen Maler, die bereits Werke im „Salon“ ausgestellt haben, 5000. Durchschnittlich werden zu dieser Jahresausstellung 4000 Gemälde eingesandt, von denen 2—3000 zur Ausstellung gelangen. Jeder Künstler hat dabei nur das Recht, zwei Gemälde einzusenden. Im „Salon“ von 1878, der mit besonderem Glanze in Scene gesetzt worden ist, beträgt die Anzahl der Delgemälde 2330, die Summe der Gemälde, Zeichnungen, Aquarellen, Miniaturen u. s. w. 3987, die Gesamtsumme der ausgestellten Kunstwerke überhaupt einschließlich der Skulptur und der Architektur 4985. Die

akademische Kunstausstellung in Berlin, die bisher nur alle zwei Jahre stattfand und die jetzt ein ziemlich vollständiges Bild von der künstlerischen Bewegung Deutschland's entrollt, hat noch nie mehr als 1400 Kunstwerke umfaßt. Diese Zahlen bedürfen keines Kommentars.

In der Kunsthalle auf dem Marsfelde sind also diejenigen Gemälde ausgestellt, aus welchen der Minister der schönen Künste die „Renaissance“ der Historienmalerei konstatirt hat.

Das erste charakteristische Merkmal, das uns zunächst augenfällig entgegentritt, ist ein negatives: die französische Historienmalerei steht in keinem Zusammenhang mit dem Volke und seiner Tradition, sie schöpft nicht aus der Geschichte oder der Sage des eigenen Landes. Unter den 861 Bildern, die auf dem Marsfelde zu sehen sind, wird man kaum ein Duzend finden, die in Zusammenhang mit der großen Vergangenheit Frankreich's stehen. Die in politischer Hinsicht unglückselige Gegenwart legt ohne Zweifel den Historienmalern allerlei Hindernisse in den Weg, die sich am Ende so aufthürmen, daß sie Niemand mehr zu übersteigen wagt. Eine Verherrlichung des absoluten Königthums wäre heute ebenso anstößig wie eine Glorification der napoleonischen Siege, und die Erinnerung an die Schreckenstage der Kommune benimmt den Malern die Lust, sich an den Großthaten der ersten Revolution zu begeistern. Es bliebe noch der Verzweilungskampf der Republik gegen die verbündeten Heere Deutschland's, aber die französische Regierung hat in anerkennenswerther Courtoisie — wie sie sich selbst in der darauf bezüglichen Verordnung ausdrückt: *par des raisons de haute convenance* — alle aus den Ereignissen des letzten Krieges geschöpften Bilder sowohl von der Weltausstellung als auch von dem Salon des Jahres 1878 ausgeschlossen. Selbstverständlich ist die deutsche Kunstausstellungskommission von demselben Grundsatz ausgegangen, und so kam es, daß die Franzosen auch heute wiederum dasselbe Urtheil über die deutsche Historienmalerei ausgesprochen haben, das sie vor zehn Jahren gefällt: sie befindet sich im Stillstand oder gar in der Decadence. Thatächlich liegt aber die Stärke der deutschen Historienmalerei jüngster Zeit in den Gemälden, welche die Siege der deutschen Waffen verherrlicht haben, während die französischen Bilder, so vorzüglich sie an sich sind und so sehr sie in mannigfacher Hinsicht den deutschen überlegen sind, in ihrer Gesamtheit nicht den Anspruch auf den Charakter historischer Gemälde erheben können, sondern nur die Bedeutung des Genrebildes haben, weil sie nicht über die Episode hinausgehen. Die französischen Kriegsmaler — sie gehören zu den talentvollsten und besten der Nation — haben ihre neuesten Schöpfungen in einer Privatausstellung dem Publikum geboten, die so interessant ist, daß ich noch näher auf dieselbe zurückkommen werde.

Wenn wir etwa ein Duzend Historienbilder aus der französischen Geschichte namhaft machen können, so hat jedoch kaum die Hälfte derselben einen besonderen Werth. Der heilige Ludwig ist einer der Könige, der unter den heutigen politischen Complicationen noch am wenigsten offensiv ist. Ihm hat N. Cabanel, eines der Häupter der französischen Malerschule, eine große durch eine Säulenstellung in fünf Theile gesonderte Komposition gewidmet, welche die wichtigsten Momente aus dem Leben des frommen Herrschers darstellt. Die figurenreiche Malerei ist für das Pantheon bestimmt und gehört zu den monumentalen Arbeiten, die auf Veranlassung des Marquis von Chennevières, des bisherigen Direktors der schönen Künste, in großer Anzahl zum Mißvergnügen seiner antiklerikalen Gegner unternommen worden sind. Ihr Mißvergnügen ist angeichts dieses Cabanel'schen Historienbildes sehr erklärlich: selten ist so etwas Trostloses und Langweiliges gemalt worden als diese Apothese des heiligen Ludwig. Der Maler hat sogar sein sonst gesundes und kräftiges Colorit zu einer flauen, energielosen Stimmung herabgedrückt, um die Monotonie des Ensembles beileibe nicht durch einen vorlauten Farbenton zu stören.

Ein echtes Historienbild, beiläufig das einzige in der französischen Ausstellung, dem man nach allen Richtungen hin ungetheilten Beifall zollen kann, ist hingegen die Leichenparade des in den Kriegen der ersten Republik gegen die Oesterreicher gefallenen Generals Marceau von J. P. Laurens, ein Bild von großer Konzeption und von brillanter Durchführung in den Details. General Marceau, der während der Rheincampagne schwer verwundet in die Gefangenschaft der Oesterreicher gerieth und zwei Tage darauf starb, liegt auf einem Bette ausgestreckt. Die edlen, ausdrucksvollen Züge des Verblichenen sind genau der schönen Statue nachgebildet, welche die Nordfacade des Louvre ziert. Die Offiziere des österreichischen Generalstabes umstehen das Bett des Helden. Am Kopfende sitzt ein alter Offizier, der weinend sein Haupt senkt, während der österreichische Erzherzog am Fußende steht und dem Todten seine Hommours macht. Die Szene ist schlicht und einfach, ohne das übliche theatralische Pathos vorgetragen und wirkt um so ergreifender, als der Maler die Farbenstimmung etwas gedämpft hat, um den Charakter des feierlichen Vorgangs auch durch das Kolorit auszudrücken. Noch zu zwei andern Bildern hat der Maler die Stoffe der französischen Geschichte entlehnt. Das eine stellt die Exkommunikation des Königs Robert des Frommen vor, der sich den Kirchenfluch zugezogen, weil er eine nahe Verwandte geheirathet und diese Ehe nicht lösen wollte. Der Maler hat in weiser Einsicht den Moment gewählt, wie die Geistlichkeit eben den Saal verläßt, so daß sich die ganze Aufmerksamkeit des Beschauers auf den König konzentriert, der finster vor sich her blickend auf dem Throne sitzt, und auf seine Gemahlin, die ihn ängstlich umfaßt. Vor dem

Throne liegt die verlöschte Kerze als Zeuge des grauenvollen Ereignisses, das sich in der stolzen Halle des Königspalastes soeben zugetragen. Das andere Bild entrollt uns ein Nachtstück: wir sehen den Herzog von Enghien im Laufgraben des Schlosses von Vincennes, kerzengerade gegen eine Wand gerichtet, zu seinen Füßen eine Laterne, die nur halb das nächtliche Dunkel durchbricht, und aus dem Hintergrunde blitzen die Gewehrläufe auf, die dem Opfer napoleonischen Hasses ein Ende bereiten sollen. Zwei andere Bilder sind bereits von der verhängnißvollen Sucht zum Absonderlichen und Gräßlichen angekränkt, die wir oben als charakteristisch für die moderne Malerei Frankreich's bezeichnet haben. Das eine schildert eine widerliche Szene aus den Zeiten mittelalterlicher Papstherrschaft. Auf Befehl des Papstes Stephan VII. wurde der Leichnam seines Vorgängers, Formosus, ausgegraben und in seinem Ornat auf den päpstlichen Stuhl gesetzt. Der neue Papst führte dann mit dem Leichnam eine frevelhafte Komödie auf, indem er ihn einem feierlichen Verhör unterwarf und ihm allerlei Fragen vorlegte, die ein Advokat an Stelle des Todten beantworten mußte. Das zweite Bild ist ein Stillleben, aber ein entsetzliches. Es zeigt uns das Portal einer Kirche im elften Jahrhundert zu den Zeiten des Interdikts. Die Kirchthür ist verrammelt, und im Vorhof liegen halbverweste Leichen, denen der Kirchenbann eine christliche Bestattung versagt.

Wir sehen daraus, wie findig die französischen Maler sind, wenn es gilt, absonderliche und ungewöhnliche Stoffe aufzustoßern. In noch höherem Grade wie die englische hat die französische einen literarischen, archäologischen Zug. Daß das Ungewöhnliche meist mit dem Grauenhaften, mit dem Entsetzlichen zusammenfällt, hat seinen Grund in der großen Abhängigkeit von dem Orient, in welche die moderne Malerei Frankreich's gerathen ist. Die Geheimnisse der Harems und die Gräuel des Serais haben sich den französischen Malern erschlossen, die nach dem Orient pilgerten, um den Glanz ihrer Palette aufzufrischen und die Welt ihrer Formen und ihrer Anschauungen zu erweitern. Gérôme, Cabanel und Cogniet sind die Chorführer der neueren Orientalisten geworden. Sie bezeichnen zugleich in technischer Hinsicht die Hauptrichtungen innerhalb der Malerei des jungen Frankreich.

Cogniet ist auf der Ausstellung nicht vertreten. Er hat in der letzten Zeit nur noch selten zum Pinsel gegriffen: seine große Schule ist sein jüngster, vielleicht sein höchster Ruhmestitel. Bonnat, Frankreich's größter Portraitmaler in der Gegenwart, ist aus ihr hervorgegangen. Gérôme, ein universelles Talent, der sich auch als Bildhauer mit Ruhm bedeckt, hat eine Reihe älterer orientalischer Scenen ausgestellt: badende Odalisken, tanzende Baschibozuks, arabische Reiter, einen Löwen in der Wüste, alle mit fabelhaftem, technischem Geschick

ausgeführt, aber nicht bedeutend genug, um uns etwas Neues zum Ruhm des berühmten Meisters zu sagen.

Mit um so größerem Lärm ist eine lange Reihe seiner Schüler, die sämtlich die glänzenden, technischen Eigenschaften ihres Meisters besitzen, auf den Plan getreten. An ihrer Spitze G. Becker, derjenige unter den jüngeren französischen Malern, der eine geradezu fabelhafte Kenntniß des menschlichen Körpers mit einer echt orientalischen Farbkraft und =gluth vereinigt. Er hat aus dem alten Testamente eine grauenhafte Geschichte herausgewählt, die im zweiten Buche der Könige steht. Um den Zorn des Herrn während einer Hungersnoth zu versöhnen, übergab David sieben männliche Nachkommen Saul's den Gibeoniten, welche die Unglücklichen an's Kreuz schlugen und den Geiern und Ablern zum Fraße aussetzten. In wilder Felsgegend ist ein gewaltiger, mit Waffentrophäen geschmückter Kreuzbalken errichtet, an welchem die Unglücklichen, vollständig entkleidet hängen. Durch die gelbe, bronzefarbene Haut pressen sich die angespannten, auseinander gezerzten 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 gefallen. Andere kämpfen eben den letzten Todeskampf, während ein schöner Jüngling, der erste in der unseligen Reihe, der die Aufmerksamkeit des Beschauers besonders in Anspruch nimmt, dem Verschmachten nahe, mit halb verdrehten, gläsernen Augen in dumpfer Verzweiflung vor sich hinstiert. In Siemiradzki's „lebenden Fackeln des Nero“, die vor zwei Jahren durch die Hauptstädte des Continents geführt wurden und die jetzt den Mittelpunkt der russischen Abtheilung auf dem Marsfelde bilden, findet dieses grauenvolle Tableau ein Seitenstück.

Auf dem steinigem, wild zerklüfteten Boden steht Respha, die Mutter zweier der Gekreuzigten, eine Heroine mit starken, knochigen Gliedern und dem Profile eines Adlers. Sie erhebt einen Stecken gegen einen mächtigen Geier, der ein paar Schnabelhiebe gegen die Brust eines der Todten geführt hat und der sich nun mit wüthendem Ungestim gegen die Störerin seines eklen Males wendet. Im Hintergrunde thürmt sich das nackte Gestein der Wüste auf und verleiht der entsetzlichen, aber hochdramatischen Szene ein wirkungsvolles Relief. Es versteht sich von selbst, daß dieses wie alle übrigen hier in Betracht kommenden Historienbilder Figuren in Lebensgröße und darüber zeigen.

Es giebt keine Greuelzene der Bibel, die nicht einen oder mehrere liebevolle Interpreteten gefunden hat. Der geköpftte Goliath, die Enthauptung Johannes des Täufers, furchtbare Szenen aus der Sündfluth — das sind die religiösen Lieblings-themata der französischen Malerei auf der einen Seite, während die blühende Magdalena, deren körperliche Reize durch die strengen Kastei-

ungen jedoch meist nicht beeinträchtigt erscheinen, nach der anderen, oben charakterisirten Richtung, die das Grauen mit Wollust mischt, die meisten Verehrer findet. Auf einem Bilde Dupain's, der aus der Schule Cabanel's hervorgegangen ist, wird der von den Räubern Ueberfallene der schönen Parabel des Evangeliums von dem barmherzigen Samariter gerettet. Der Maler hat den Moment gewählt, wo zwei Diener des Samariters den Verwundeten in ein gastliches Haus tragen. Aber den Mittelpunkt des Bildes nimmt nicht der barmherzige Wohlthäter ein, sondern der nackte, gräßlich von Wunden entstellte Körper des Unglücklichen.

B. Constant, ein zweiter Schüler Cabanel's, schildert mit unvergleichlicher Verve, mit einer eminenten Darstellungskraft, die noch durch ein über alle Maßen glänzendes Kolorit gehoben wird, den Einzug Mohammed II. in Constantinopel nach der Eroberung dieser Stadt durch die Türken. Hinter dem Thore, durch welches der Khalif mit der grünen Fahne des Propheten auf weißem Rosse an der Spitze seines Gefolges einreitet, ist ein Leichenhaufen zusammengethürmt, ein Denkmal der Verzweiflung, mit welcher die Christen ihr letztes Bollwerk vertheidigt. Fürchterlich zerhauene, mit fahler Leichenblässe überzogene Schädel mit weit auseinander klaffenden Wunden grinsen dem Einziehenden aus den Ecken entgegen, große Blutlachen besudeln den mit Trümmern bedeckten Boden und bei jedem Schritte zertritt das Roß des Khalifen einen Sterbenden. Der erste, über den die Hufe der Pferde hinwegschreiten, ist ein christlicher Priester, der mit dem Kreuze in der Hand den Streitern der Kirche in den Tod voraufgegangen ist. Cormon, ein dritter Schüler Cabanel's, schildert mit gleichen glühenden Farben ein indisches Schlachtfeld nach dem Ramayana, ein Schlachtfeld, auf dem der Leichnam des Königs von Lanka liegt, der von seinen Weibern beweint wird. Man sieht also, wie findig die französischen Maler in der Ermittlung ihrer Stoffe sind. Es giebt kein noch so entlegenes literarisches Hülfsmittel, das sich ihren Forscheraugen entzieht. Die Bücher der jüdischen Könige, die Annalen der römischen Kaiser, die Hofgeschichten von Byzanz, die Märtyrerlegenden der Kirchenväter und die Chroniken des Mittelalters, die Sagen des Orients und die griechischen Mythen durchstöbern sie mit gleicher Gewissenhaftigkeit nach Stoffen, welche das Sensationsbedürfniß der Menge befriedigen, welche die niedrigsten Sinne kitzeln. Auch der Künstler soll wie der Dichter ein Bildner seines Volkes sein. Sehen wir weiter zu, wie die französischen Maler ihre Mission, die Sitten des Volkes zu veredeln und den Geschmack zu läutern, erfüllen!

Henri Regnault, Cabanel's begabtester Schüler, der Stolz und die Hoffnung Frankreich's, der seinen Tod in einem der letzten Kämpfe des deutsch-französischen Krieges, bei Buzenval, fand, hat durch seine Hinrichtung in Granada

und durch seine Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers die Periode der Schreckensherrschaft in der französischen Malerei inauguriert. Wenn auch die Märtyrerkrone, welche der junge Maler durch den Tod für sein Vaterland erworben hat, in den Augen seiner Landsleute seine künstlerische Bedeutung um ein Erkleckliches gehoben hat, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß die französische Malerei in Henri Regnault eines ihrer hoffnungsvollsten Talente verloren hat. Die Vorrede zum offiziellen Katalog gedenkt, indem sie die Verluste aufzählt, welche die Kunst Frankreich's im letzten Jahrzehnt erlitten, ausdrücklich auch des Todes von Regnault. Sie begeht dabei freilich — nebenbei bemerkt — einen starken Pleonasmus, wenn sie emphatisch von „jungen Männern“ redet, die in der vollen Blüthe ihrer Künstlerkraft auf den Schlachtfeldern gefallen sind. Die *Franktireurs de la Seine*, denen sich die Pariser Maler mit Vorliebe angeschlossen, haben sich nicht allzusehr exponirt.

Regnault's Hinrichtung in Granada, die bereits in Wien zu sehen war, und sein Reiterporträt des Generals Prim, unstreitig eines der besten historischen Bildnisse, welche die moderne Kunst hervorgebracht, sind auch jetzt wieder der Ausstellung einverleibt, um das Andenken an den seiner Kunst zu früh Ent-rissenen rege zu halten. Die Hinrichtung in Granada ist die Frucht einer Reise, die der Künstler nach Spanien und Algier unternommen hat. Auf der Stufe des Hofes eines in den herrlichsten Farben prangenden maurischen Palastes steht ein Henker, der mit geschäftsmäßiger Kaltblütigkeit das Blut von seinem Säbel wischt, nachdem er eben einem Verbrecher, der zu seinen Füßen liegt, das Haupt vom Rumpfe getrennt. Der Körper des Enthaupteten liegt noch auf den Stufen, der Kopf mit den gräßlich verzerrten Augen ist bereits die Stufen herabgerollt und aus dem Stumpfe des Halses ergießt sich wie ein Springquell ein breiter Blutstrom auf das bunte Mosaik des marmornen Fußbodens. Regnault hat bereits die Naturwahrheit, die doch gewiß schon grauig genug gewesen wäre, noch insofern übertrieben, als er dem abgehauenen Kopfe das fahle, bläuliche Kolorit eines Leichnams gegeben hat, der schon Tage lang im Grabe oder im Wasser gelegen hat. Andere sind noch über ihn hinausgegangen. So *Decomte-du-Nouy*, ein Schüler *Gérôme's*, der den blinden *Oedipus* gemalt hat, wie er sich in einem Grabgewölbe, vermutlich dem Erbbegräbniß seiner Familie, mit *Antigone* und *Ismene* auf den freideweissen, blau angelautenen Leichnam der durch schrecklichen Selbstmord umgekommenen *Jokaste* wirft. Rings herum stehen noch andere Katafalken mit aufgebahrten Leichnamen. Derselbe Maler zeigt uns noch *Theophil Gautier's* „Mumie“, einen Pharaonen auf dem Dache seines Palastes, über den sich ein sternbesäter Himmel spannt. Vor dem ägyptischen Despoten liegen drei Sklaven in ihrem Blute, welche

dem wahnsinnigen Mörder — das erfahren wir aus dem erklärenden Kommentar des Katalogs — eine schlechte Botschaft gebracht haben.

Plutarch erzählt in seinem Leben des Publicola, daß nach der Vertreibung der Tarquinier einige junge Männer aus den vornehmsten Familien Rom's eine Verschwörung anzettelten, welche die Zurückführung der Vertriebenen zum Zweck hatte. Um ihr Geheimniß durch einen schrecklichen Schwur zu sichern, schlachteten sie einen Menschen, tranken von seinem Blute und leisteten den Eid, indem sie die Hand auf die Eingeweide des Ermordeten legten. Sie hatten sich zu ihrem finsternen Werke in einem abgelegenen Hause vereinigt; aber zugleich mit ihnen hatte sich ein Sklave eingeschlichen der später die Verschwörer verrieth. Aus diesem gräuelvollen Vorgang hat der jüngere Glaise, ein Schüler seines Vaters und Gérôme's, ein Gemälde geschaffen, das natürlich den Leichnam des Geschlachteten zum Mittelpunkte hat.

Eine andere, nicht minder entsetzliche Szene hat wenigstens den Vorzug, daß sie mit der jüngsten Vergangenheit im Zusammenhange steht. Sie zeigt eine Episode aus der großen Ueberschwemmung bei Toulouse (Juni 1875). Der Maler, Koll, ist ebenfalls aus der Schule Gérôme's hervorgegangen. Er besitzt ein ungewöhnliches dramatisches Talent, das sich auf der großen Leinwand in vollem Maße entfalten konnte. Man sieht, wie ein paar muthige Retter den Kampf mit dem tobenden Element aufnehmen, die sich in leichten Rachen auf die unabsehbare Wasserfläche begeben haben. Halbnackte Weiber, erstarrte Kinder und ertrunkene Körper füllen die Böte der Braven, die auf das Dach eines unter dem Wasser verschwundenen Hauses zusteuern, von welchem ein Häuflein Verzweifelter ihre Hülfe anruft. In der Pariser Morgue, wo tagtäglich die Leichname Ertrunkener ausgestellt werden, wo die schrecklich verzerrten Züge der in den Fluthen der Seine Umgekommenen von den Photographen fixirt werden, konnte der Maler freilich so grauenhafte Naturstudien machen, wie er sie auf seinem riesigen Bilde verwerthet hat. Ich nenne noch kurz die Sujets einiger besonders die Nerven angreifender Sensationsgemälde ähnlichen Schlages. Da malt einer den blutigen Körper des auf das Rad geflochtenen Sion, welches sich in Flammen dreht, ein zweiter schildert die Verheerungen der Pest in Rom, ein dritter malt die Giftmischerin Locusta, wie sie vor Nero die Wirkung eines ihrer Höllensäfte an einem Sklaven probirt, der sich in grauenvollen Windungen auf dem Erdboden wälzt — der Maler, Sylvester, hat für dieses Bild zur Aufmunterung zu fernern Streben den großen Preis des Salons von 1876 erhalten —, ein vierter, Boulanger, zeigt uns den heiligen Sebastian, der nach seinem ersten Martyrium über und über mit klaffenden Wunden bedeckt wie ein Gespenst d'outre tombe

dem Kaiser Maximian in einem Korridor seines Palastes erscheint — doch genug der Greuel!

Keiner von den französischen Malern hat das Programm dieser historischen Schule so deutlich ausgesprochen wie Garnier, ein Schüler Gérôme's. Er führt uns in einen orientalischen Harem, vor das Tête à Tête eines Sultans mit seiner Favoritin, die eben in das Bad steigen will. Im Hintergrund erscheint eine Sklavin, die, eine andere Tochter der Herodias, auf einem Teller das abgeschlagene, blutige Haupt einer Odaliske trägt, welche die Vorgängerin der neuen Favoritin gewesen. Und zu diesem „Gemisch von Wollust und Grauen“ zitiert der Maler folgende Verse aus Victor Hugo's Orientales:

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?

Zu diesen Versen hat unsere Charakteristik der französischen Historienmalerei bereits den Kommentar geliefert. Man möchte diesen Malern mit Victor Hugo zurufen: „Laßt den Rest leben — und erinnert euch, daß die Wände eurer Museen nicht die Mauern orientalischer Serails sind. Seht euch bei den Engländern, den Italienern, den Deutschen um und kehrt wieder zu der schönen Lehre zurück: Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst!“

Joachim Murat's letzte Schicksale. *)

Von W. Kenzler.

Am Spätabend des 28. September 1815 lichteten im Hafen von Maccio sechs größere Fahrzeuge die Anker und nahmen ihren Kurs südwärts, nach Kalabrien. Offiziere, Soldaten und Seeleute, im Ganzen etwa 250 Personen, bildeten die Besatzung der kleinen Flotille, die nicht ohne Gefahr den Hafen verließ; denn aus der Citadelle der korsikanischen Hauptstadt donnerten Kanonenschüsse ihr nach, um sie gleich bei der Ausfahrt zu vernichten. Es war Joachim Murat, der berühmteste Reitergeneral des Kaisers Napoleon, noch vor wenigen Monaten König von Neapel, welcher in der phantastischen Hoffnung, den Thron des bourbonischen Königs Ferdinand IV. noch einmal zu stürzen, das verlorene

*) Vergl. v. Helfert, Joachim Murat. Wien 1878.
Grenzboten III. 1878.