



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die französische Malerei unter dem zweiten Kaiserreich. 3.

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

großen Krisen stets dadurch wieder ein Stück äußerer Umhüllung abgestreift und sich auf sein innerstes Wesen besonnen hat, daß es zurückkehrte zu der reinen Quelle seines Ursprungs, so wird man vielleicht einst auch von unserer Zeit, welche wie keine andre in diese Ursprünge geistig einzudringen bestrebt ist, sagen können, daß sie wieder einen Schritt gethan hat zur Verwirklichung des Ideals Jesu, zur Verwirklichung der Religion des Geistes und der Humanität.

Die französische Malerei unter dem zweiten Kaiserreich.

3.

Neben den „Heiligen“ sind es „die Ritter“, in deren Verherrlichung die offizielle Malerei des kaiserlichen Frankreich vorzugsweise ihre Aufgabe zu suchen hat; die Ritter der modernen französischen Kreuzzüge „für eine Idee“, sei es zur Rettung der europäischen Freiheit gegen den „nordischen Kolos“, sei es zur Erlösung Italiens, zur Verpflanzung der Civilisation nach China und Anam, oder zur Wiedergeburt des „schönen Landes Mexico“. Die Malerei der nationalen kriegerischen Heldenthaten fing in den letzten Zeiten Louis Philipps bereits an, etwas eintönig zu werden. Der Schauplatz war und blieb ausschließlich derselbe algierische und die Kämpfe zwischen den französischen Rothhosen und den arabischen Weißmänteln deren malerisch interessante Seiten durch Horace Vernet so glücklich aufgefaßt worden waren und in zahlreichen umfassenden Darstellungen eine erschöpfende künstlerische Verwerthung gefunden hatten, konnten kaum noch Stoff zu einer neuoriginellen bildlichen Behandlung bieten. Auch waren sie ihrer ganzen Natur und Bedeutung nach nicht dazu angethan, das Interesse der Nation eigentlich tief und mächtig anzuregen. In beides brachte der orientalische und der italienische Krieg eine eingreifende Veränderung. Die geschichtliche Malerei der Franzosen hat nicht veräuert, sich mit Eifer der neuen in so hohem Sinn populären Aufgaben zu bemächtigen, und hätte dazu kaum des großartigen äußern Antriebes bedurft, der ihr durch die dahin gehenden umfangreichen Regierungsaufträge wurde. Die ganze Gruppe der Schlachtenmaler steht immer noch unter dem Einfluß Horace Vernets, der für diese Gattung der Malerei erst die Wege geöffnet hat. Dennoch wird bei dem Gefeiertsten derselben unter den lebenden Franzosen das eifrige Bestreben

sehr wohl ersichtlich, sich von dem Einfluß dieses Musters möglichst los zu machen. Ivon (geb. 1817), dem wenigstens von officieller Seite die unbedingt erste Stelle auf diesem Gebiet eingeräumt ist, ein Schüler von Paul Delaroche, mag sich an der unbefangenen, nichts als die wirkliche militärische Erscheinung solcher blutigen Actionen geben wollenden Darstellungsweise Horace Vernets nicht genügen lassen. Er hat im kaiserlichen Auftrag zwar den Schlachten und Stürmen des Krimkriegs und des italienischen beigewohnt, hat die Sache an Ort und Stelle gesehen und studirt, und bemüht sich, den realen Boden, die Treue im Local und den wirklichen Gang der Handlung fest zu halten. Aber er will doch auch gern im Sinn der „großen Geschichtsmalerei“ componiren und seine Gemälde solcher gewaltigen Ereignisse über den Charakter der gemalten „Illustration zur Tagesgeschichte“ hinausheben. Das spricht sich sehr entschieden in seinen ersten drei kolossalen Malakoffbildern: „die Erstürmung“, „die Kehl“ und „die Courtine des Malakoff“ aus, wo das regelrechte Componiren und Gruppenbilden nur allzu bewußt auftritt. Eine große Befähigung dazu, die Kühnheit, deren der Schlachtenmaler bedarf, das stürmische Feuer der Bewegung, tüchtige energische Zeichnung und die Kunst, solch ungeheure Tafeln in einem bestimmt gewählten Grundton harmonisch und wirkungsvoll durchzuführen, diese wichtigen Eigenschaften besitzt er in vollem Maß. Aber neben ihnen auch eine widerwärtige Brutalität und Rohheit der Auffassung. Das gemeine, deutliche, schlächtermäßige Wesen seiner Handgemenge kann den Betrachter seiner Bilder physisch übel machen und veranlassen, das ganze künstlerische Genre zu verwünschen. Das Publicum aber mit seinem officiell genährten Geschmack am Blutvergießen klatscht dem gemalten Gladiatorengemengel Beifall und hat den Maler nicht minder gefeiert, als es der Kaiser gethan, der ihm 1857 die „Prise de la tour de Malakoff“ mit der höchsten künstlerischen Ehre der großen Medaille d'honneur (der für das bedeutendste Werk einer Ausstellung bewilligten, nicht mit den Medaillen erster, zweiter, dritter Classe zu verwechselnden) lohnte. Es ist eine lange Reihe von Namen, die der französischen Maler, welche ihr Talent ausschließlich oder hauptsächlich den gleichen Stoffen widmen. Versailles hat noch immer zahllos erscheinende Säle zu füllen und jeder neue Kampf und Sieg französischer Waffen macht Bilder davon zu einem geschätzten und begehrten Artikel. Bellangé, Philippoteaux, Janet-Lange, Couverchel, Pils, Protais u. a., manche unter ihnen sich zum Verwechseln ähnlich, schaffen zuweilen Vorzügliches, zuweilen recht Unbedeutendes. In den beiden letztgenannten macht sich doch eine ganz besondere künstlerische Originalität geltend. Pils, der, von ganz abweichenden Aufgaben herkommend, spät erst (er ist 1813 geboren) sich dem militärischen Genre widmete, hat dem Krimkriege Bilder entlehnt, mit denen sich in dieser Hinsicht, an intimer Beobachtung des Charakteristischen der Erscheinung und an malerischer Feinheit und Tüchtigkeit keine

der kolossalen Tafeln Ivrons messen kann. Eins seiner meisterhaftesten größern Gemälde, der Hinterhalt (in Versailles), jene Jäger von Vincennes, die, von niederm Gebüsch gedeckt, auf dem Bauch glatt ausgestreckt, den Feind erwartend, im Anschlag liegen und dem Beschauer im großen Halbkreis die Sohlen ihrer Füße zukehren, ist auch bei uns in der Photographie und im Original gut bekannt und hat bei unsern Künstlern lebhafteste Bewunderung geerntet. Protais versteht es, wie kein anderer, die ergreifend ernste Poesie des Kriegs zu malen, während er uns mit dem Anblick des widrigen blutigen Grausens, des eigentlichen Mordens verschont. Seine beiden echt liebenswürdigen kleineren Bilder, „der Morgen vor“ und „der Abend nach der Schlacht“, haben im Salon von 1864 die anspruchvollsten kriegerischen Spektakelstücke der officiellen Malerei völlig in Schatten gestellt. Dort war die Erwartung des blutigen Spiels, der freudige Muth der jungen Soldaten, die ihm zum ersten Mal entgegenzahn, das leise Schauern des natürlichen Menschen, das sich unwillkürlich dennoch da hineinmischt; hier das beglückende, nur von der Trauer um die Opfer hie und da gedämpfte Gefühl des Sieges am Abend solches heißen Tages mit ebenso tiefen poetischen als feiner malerischer Empfindung und Kunst geschildert, jeder phrasenhafte Ausdruck, jedes heroische Pathos der Stellungen vermieden und bei dem einfachsten, natürlichsten Verhalten gab sich eine eigenthümlich distinguirte Anschauungs- und Gefühlsweise darin kund, die aufs wohlthätigste contrastirte mit dem brutalen Wesen der Mehrzahl der kriegerischen Bilder.

Es scheint, daß die französischen Maler, seit sie die Neigung zu derartigen Wirkungen, zur Schilderung geschichtlicher Leidenschaften wieder mehr an solchen Stoffen aus der Gegenwart ihres Volks zu befriedigen vermögen, von der Tendenz, die Geschichte des Mittelalters und der nächstfolgenden Renaissance-epoche nach Gräuelszenen zu durchsuchen, mehr und mehr frei geworden sind. In der Zeit von 1825—40 konnte ihre Kunst im Wetteifer mit der damaligen Poesie sich kaum ersättigen an der Darstellung aller romantisch-historischen Schandthaten. Zumal die Epoche der Glaubenskriege war eine erwünschte Fundgrube für solche „dramatische Sujets“ und nicht zufrieden mit den Gräueln der nationalen Geschichte, entlehnte sie die verwandten Themata der Darstellung den gleich blutigen englischen und italienischen. Heute begegnet man auf den pariser Ausstellungen höchst selten ähnlichen Erscheinungen. Und treten sie einmal auf, so finden sie, wie es dem tüchtigen Schüler von Delaroche, Merle, mit seinem großen Bilde, der „Ermordung Heinrich des Dritten“, erging, seien sie auch noch so brav, kaum Beachtung. Der größte und vollendetste Meister, der heute das Mittelalter malerisch behandelt, Comte (geb. 1815), Schüler von Robert Fleury, welcher letztere gerade einer der entschiedensten Vertreter jener Richtung war, vermeidet es mehr und mehr, leidenschaftlich bewegte, eigentliche dramatische und scharf pointirte Situationen zu wählen.

Das durch solche erweckte überwiegende stoffliche Interesse scheint ihm die Lust an dem Wesentlicheren, rein Künstlerischen eines Bildes abzuschwächen und gerade auf das legt er den meisten Nachdruck. In der Ausbildung der malerischen Mittel hat er das Außerordentlichste erreicht, in der Delikatesse der Zeichnung, in der Feinheit und zugleich Kraft des Tons hat er Wenige, die ihm gleichen, und seine Objectivität den verschiedenen Aufgaben gegenüber ist so groß, daß man in seinen verschiedenen Bildern denselben Autor nur an der jedesmaligen ganz eigenthümlichen, der Sache entsprechenden Vollendung erkennt. In der Charakteristik bestimmter Zeiten, in der Schilderung der Menschen, Sitten, Localitäten, der ganzen Lebensluft vergangener, besonders spätmittelalterlicher Perioden ist er ganz unerreicht. Zwei seiner herrlichsten Werke, die das schlagend beweisen, sind bei uns wohlbekannt: Karl der Neunte, von seiner Mutter zum Beschluß der pariser Bluthochzeit bestimmt (in der Galerie Fallou in Berlin) und Jane Gray vor ihren Richtern (berliner Ausstellung von 1858). Doch sind auch sie im Vergleich zu seinen neuern Werken zu stoffreich, um ihn heut noch genügend zu charakterisiren. Die letzten, die ich von ihm sah: Rattenjagd von Ludwig dem Elften, Karl der Fünfte macht Madame d'Estampes einen Ring, den sie ihm aufgehoben, zum Geschenk, Maitre Jean, der Narr vor der Rotisserie am Chatelet, wollten entschieden nach dieser Seite hin völlig indifferent sein. Die Zeichnung, die Malerei und die Zeitschilderung — darum allein handelte es sich. In dem Streben nach vollkommener Echtheit der letztern liegt eine Gefahr, welcher der so hoch begabte Leys in Antwerpen bereits völlig zum Opfer gefallen ist, während sich Comte von ihr wenigstens berührt zeigt: diese, die gewählten Scenen, damit sie recht echt erscheinen, in der Anschauungs- und Malweise der Meister jener Zeit darzustellen, in welcher der betreffende Vorgang spielt. Diese Tendenz hat etwas Ansteckendes. Als abschreckendes Beispiel, zu welchen Extravaganzen die Hingabe an dieselbe zu verleiten vermag, kann der durchaus nicht talentlose Franzose Tissot gelten, dessen biblische Bilder zumal im Costüm des 15. Jahrhunderts Leys gleichsam noch „überleynen“ und den bei seiner Richtung zu Grunde liegenden Fehlschluß durch einen zweiten, noch hinzugebrachten und viel ärgern, bedeutend verschlimmern.

Die starke Sympathie mit dem griechisch-römischen Classicismus hat die französische Kunst zu keiner Zeit ganz verlassen. So sehr es auch unter der Herrschaft der Romantiker den gegentheiligen Anschein hatte: die stille Liebe für jene Welt, in welcher die große Literaturperiode der Nation ihr erhabenes Muster verehrte, ist immer von gläubigen Priestern auch während der ungünstigsten Zeiten wie eine heilige Flamme gehütet worden, an der sich dann immer wieder nach einem neuen Umschlag der Meinung die allgemeine Begeisterung entzündet hat. So sehn wir denn auch seit ungefähr achtzehn Jahren die während einer ähnlich langen Dauer außerhalb der akademischen Schüler-

concurrenten kaum noch geduldeten „classischen“ Stoffe und classischen Kunsttendenzen wieder mehr und mehr zur Geltung durchdringen. Nicht mehr zur ausschließlichen wie zu Davids Zeit, — eine derartige ästhetische Meinungs-tyrannie ist wenigstens heut zur Unmöglichkeit geworden, — aber immerhin doch bis zur gleichberechtigten Stellung (auch in der Schätzung durch das Publicum) mit jeder ihnen noch so entgegengesetzten. Es herrscht nach dieser Seite hin dasselbe eifrige Arbeiten und Bemühen, die Erscheinung des antiken Lebens, seiner Menschen, Sitten und Localitäten, kriegerischen und friedlichen Zustände in lebendiger Wahrheit und Echtheit wieder heraufzubeschwören, wie da, wo es sich um die der mittelalterlichen Zeiten handelt. Und oft genug artet es dann in den hier noch viel näher liegenden Fehler aus, mit den Augen antiker Maler sehn und in ihrer künstlerischen Ausdrucksweise schildern zu wollen. Die Zahl dieser antikisirenden „Rom- und Griechenmaler“ wächst mit jedem Ausstellungsjahre. Sie alle stehn direct oder indirect unter dem geistigen Patronat des alten Jngres, der noch die Genugthuung erlebt, in ihnen seine Principien der Linie und der — Farblosigkeit triumphiren zu sehn. Ein Theil dieser Künstlergruppe ragt noch aus Louis Philipps Zeiten in die Gegenwart herüber; andre aber sind erst unter dem Kaiserreich zu ihrer gegenwärtigen Bedeutung erwachsen. Mit vielem echten Talent finden wir bei ihnen keine geringe Neigung verbunden, mit den Resultaten ihrer archäologischen Studien, deren Ernst immerhin sehr anerkennenswerth ist, ziemlich selbstbewußt zu prunken. Einer der originellsten und einseitigsten darunter ist Hamon (geb. 1821), in allen Landen populär durch sein berühmtes: „*ma soeur n'y est pas*“, womit er das französische Publicum im Salon von 1853 überraschte, nachdem er bereits im Jahre zuvor mit seiner „*comédie humaine*“ Befremden und Aufmerksamkeit genug erregt hatte. Er kleidet reizende Genrescenen, solche, die zu jeder Zeit und in jedem Costüm spielen, wie solche, die eben nur den Zuständen und Sitten jener bestimmten Welt erwachsen könnten, in das Gewand altgriechischen classischen Lebens. Und da er über eine ganz seltene Zartheit und Feinheit der Zeichnung und ebenso über das ganze Reich des Ausdrucks kindlichen Naivetät und weiblicher Lieblichkeit und Grazie gebietet, so steht diesen hellenisch eleganten und anmuthigen Gestalten jenes Kleid vortrefflich. In der Malerei dieser Bilder ging er ebenso seinen ganz eignen Weg, und wenn sein beliebtes kühles Grau, seine Verläugnung aller eigentlichen Farbenwirkung ein so in dem Bedürfniß coloristischer Effecte auferzogenes Publicum anfangs auch zum heftigsten Widerspruch aufregte, so hat er dasselbe doch schließlich daran gewöhnt und den Geschmack an seiner Malweise so verbreitet, daß sich eine ganze Gemeinde von „Graumalern“ gebildet hat, deren Arbeiten darum keiner geringern Gunst begegnen, als die der glänzendsten Coloristen. In der malerischen Schilderung altgriechischen Lebens haben, um

die bedeutendsten zu nennen, Gendron, Glaize, Gerôme ihre Aufgabe gesucht, ohne sich darum wie Hamon von andern Stoffgebieten gänzlich fern zu halten. Mehr aber noch hat das spezifische Römerthum die künstlerischen Gegenstände hergeben müssen: Barrias, Delaunay, Signol, Boulanger, in neuester Zeit der junge Leroux, Gerôme sind in dieser Richtung mit größtem und sehr berechtigtem Erfolg thätig gewesen. Das Graumalen überlassen sie jenen Archaisien und gerade das Bestreben, diesen römischen Menschen und Thaten durch alle künstlerischen Mittel die möglichst volle lebendige Wahrheit zu geben, ist in ihnen ersichtlich. Einer der feinsten Geister darunter ist unzweifelhaft Gerôme (geb. 1824). Keine mächtig und feurig aus dem Vollen schaffende, mit reicher Phantasie, mit kühner und großer Technik arbeitende künstlerische Kraft; sondern ein überlegender, kluger, subtiler Kopf mit vielseitigem, zu seinen künstlerischen Zwecken gut benutztem Wissen und einer Correctheit und glatten Vollendung der Maché begabt, welche ihm schon allein die Bewunderung des jetzigen französischen Kunstpublicums sichert. Auf große Tafeln hat er sich nach seinem umfangreichen historisch-symbolischen Bilde „Zeitalter des Augustus und die Geburt Christi“ nicht mehr eingelassen; in ganz kleinen oder sehr mäßig großen Bildern weiß er die eigenthümlichen Vorzüge seiner Malerei weit besser zur Geltung zu bringen. Ein modern französisches Sittenbild, das Duell nach dem Maskenball, begründete zuerst seinen Ruhm. Mit den beiden durch die schönsten Photographien überall verbreiteten Gemälden: „der Tod Cäsars“ und „Vitellius von den Gladiatoren begrüßt“, ging er zur „großen Malerei“ antiker Stoffe über. Die durchaus originelle, gänzlich unakademische Auffassung derselben, die von jedem bei dergleichen hergebrachten Römerpathos freie objective, in ihrer anscheinenden Nüchternheit nur um so furchtbarer wirkende Wahrheit der Schilderung und die erstaunliche Kenntniß der dargestellten Welt bis in jedes Detail ihrer Erscheinungsformen in diesen merkwürdigen Bildern ließen ihrem Maler schnell den ersten Rang unter den Meistern verwandter Richtung zusprechen. Es folgten dann „die beiden Auguren“ (eine der wunderlichsten gemalten Capricen), „Sokrates und Alcibiades“ und die vielbesprochne „Phryne vor den Richtern“. In neuester Zeit habe ich wieder ganz abliegende Gegenstände, den „ägyptischen Koch“, den „Gefangenen, den man im Boot über den Nil transportirt“, „Noliere bei Ludwig dem vierzehnten frühstückend“ von ihm in einer Weise behandelt gesehn, welche in der Feinheit der ziemlich raffinirten Auffassung jenen nicht nachstehend, sie an porcellanartiger Glätte der Malerei noch zu überbieten trachtet. In dem Bilde Phryne, die von ihrem Vertheidiger plötzlich in voller nackter Schönheit vor den ehrwürdigen Richtern enthüllt wird, grenzt diese Malerei des antiken Lebens an jene moderne Richtung, welche augenblicklich fast den breitesten Platz in der französischen Kunst einnimmt: die Malerei der weiblichen Nacktheit. Hier trifft die natürliche

Neigung der Künstler, die immer vorhanden sein wird, mit der oben ausführlicher motivirten kaiserlichen und gesellschaftlichen Gunst für den Gegenstand derselben aufs vollständigste zusammen. In immer steigender Progression entwickelt sich der Geschmack und die Liebhaberei für dies Genre, Hand in Hand mit der Lust, es zu behandeln, und mit jedem Salon wächst die Zahl dieser mythologischen, allegorischen und ganz modern realistischen Nuditäten, die seine Wände bedecken. Die nackte Schönheit des Weibes ist immer mit vollstem Recht als eine der höchsten Aufgaben der Malerei betrachtet worden und die größten Künstler haben ihr ihre beste Kraft gewidmet, um sie denn auch in unsterblichen, göttlichen Werken zu lösen. Die (von den heutigen Franzosen eher gesuchte als gemiedene) Gefahr hierbei liegt nur darin, daß in dem Wettkampf um den Erfolg, um den größten und eigenthümlichsten Effect die Künstler sich selbst zu einem Raffinement in der Auffassung und Darstellung steigern, welches so viele Bilder des herrlichsten Object's, das die Natur der Malerei bietet, zu den allerwidrigsten macht. Statt der einfachen großartigen Unbefangtheit, wie sie die antike Kunst und die der italienischen Renaissance diesem Gegenstand gegenüber zeigt, tritt dann die unerträgliche Speculation auf die frivole Lüsterheit, auf die gemeinen Begierden des Publicums nur allzu ersichtlich ein, und letzteres acceptirt das so Gebotne sehr bereitwillig, da es ihm gestattet, jene unter dem Anschein der erlesensten Kunstliebe und des modernsten guten Geschmackes zu maskiren. Wie eifrig und in welchem Maße sich diese Geschmacksrichtung im kaiserlichen Frankreich verbreitet hat, zeigt sich schon darin, daß selbst die ungeheure Production der gegenwärtigen Kunst auf diesem Gebiet keineswegs ausreicht, um das Verlangen der Liebhaber zu sättigen, sondern daß man zurückgreift in die so lange mit gänzlicher Mißachtung behandelte Kunstperiode des Zeitalters Ludwig des Fünfzehnten, die in der Hinsicht dem gegenwärtigen nicht nachstand, jedes längst vergessne frivole und lüsterne Bild jener Maler, jede kokette, nackte Göttin eines gepuderten Olymp, jede lächelnde Nymphe, jede petite maitresse im Bade, emsig wieder hervorjucht, auffrischt, ausstellt, kauft, oder zu solchen Preisen hinaufreibt, daß wohl eine Venus von Voucher die fünffache Summe einträgt, welche man für einen echten trefflichen Rembrandt zahlt. Diese Liebhaberei findet natürlich nicht bloß im eigentlichen Gemäldefalon ihren Ausdruck, sondern am Schaufenster jedes Kunsthändlers, Antiquars, Brocanteurs, Kupferstichmagazins, Photographienladens. Die Masse der nackten weiblichen Schönheiten von allen Meistern, in allen denkbaren und undenkbaren Situationen und Stellungen, mittelst jeder Art der künstlerischen Technik dargestellt, drängt auch dort alles Andre zurück. Den heutigen französischen Malern dieser Richtung fehlt leider nur eine Haupteigenschaft: die volle und gesunde Phantasie. In der Erfindung der Situationen, in welche sie ihre Göttinnen und Nymphen

sehen, zeigen sie sich in den meisten mir bekannten Fällen ziemlich dürftig und armselig. Ein schönes Modell findet sich wohl — die berühmtesten Courtisänen vom Quartier Breda und der Rue Notre Dame de Lorette suchen ihren Stolz ebenso in der Pflege und Erhaltung eines wirklich schönen Körpers, wie darin, vor einem gefeierten Maler des Tages in solcher Gestalt zu posiren; — in einer mehr oder weniger reizenden Stellung wird es mit studirter Sorgfalt und elegantem Geschmack gezeichnet und (das ist die herrschende Mode) so kühl und grautönig im Fleisch wie möglich colorirt, wobei jede zu nahe Berührung oder gar Bedeckung durch Gewand, (sei es auch die eingeschränkste locale) sorgfältig vermieden wird; dann ein Paar Amoretten, ein Schwan oder eine Faun, etwas Meer, Luft oder Landschaft hinzugesügt, ein mythologischer oder poetischer Titel (oder auch schlechtweg der der „baigneuse“) gegeben und das neue Götterbild ist fertig. Aber es sieht nicht nackt geboren aus, sondern jedes gesunde Auge erkennt die „ausgezogene“, moderne Schöne, und Mademoiselle telle et telle ist damit durchaus nicht unzufrieden, denn das Werk des Meisters ist ihre eigne beste Empfehlungskarte, und sein steigender Ruhm treibt auch ihre Actien in die Höhe.

Unter den Malern dieser Richtung ist vor allen Paul Baudry, (geb. 1828) zu großen Ehren gelangt. Er ist einer der feinsüßlichsten darunter, von oft erlesenem Geschmack in der Behandlung der weiblichen Formen, wie in dem bei aller Mäßigkeit des Tons immer noch zart warmen und leuchtenden Colorit; in Stellungen und Ausdruck meist grazios und lieblich, wenn er auch eine Erinnerung moderner Eleganz nicht los wird; selten eigentlich lüstern. Seine „Fortuna und das Kind“ (im Luxembourg), seine „Toilette der Venus“, „Leda“ hatten ihm bereits einen großen Namen gemacht, als er im Salon des vorigen Jahres mit dem lebensgroßen Bilde „die Perle und die Woge“, einer Art Geburt der Venus, seine frühern Leistungen noch überbot. Bei dieser reizenden, üppigen nackten Gestalt, die auf glänzenden Muscheln zugleich von der meergrünen schaumgekrönten Woge an den Strand gerollt wird, während ihr blondes Haar ihr zurückgebogenes lachendes Gesicht umfluthet hat, war dem Maler übrigens wunderlicher Weise ein schwer begreiflicher Mißgriff passiert. Ueber den Hüften markirte sich auf der zarten Haut in breitem Streifen um die Taille laufend jener bekannte tiefere Farbenton, mit dem auch der schönste moderne Frauenleib gezeichnet ist, die unverwischte Erinnerung an unsichtbare Costümrequisiten, welche die „Schaumgeborene“ — nicht bei ihrem Modell zurückgelassen hatte. Mit dieser Venus rang die andre von Cabanel (geb. 1823, bis zum vorigen Jahr mehr als „Fantaisist“, nicht minder als Maler heiliger und idealistisch aufgefaßter Profanhistorie geschäft) um den Preis. In der graziossten verlockendsten Wendung, dem Beschauer die Vorderseite des schönsten und — elegantesten Körpers zuehrend ruhte sie hingestreckt auf

der schmeichelnd schaukelnden blauen Meeresfläche; und dicht über ihr schweben kleine übermüthige Amoretten, die Geburt der Göttin feiernd. Das Ganze in Composition und Farbe etwas phantasiarm und dürftig; aber der „Reiz des göttlichen Leibes“, welcher dem Beschauer kein „holdes Verborgne“ vorenthielt, siegte über jenen Mangel und die kaiserliche Majestät kaufte für ungeheuern Preis diese so gut wie Baudry's Venus. „Und es neigen die Weisen oft am Ende dem Schönen sich!“

Nennen wir von dieser Malergruppe noch Bouguereau, der von den Heiligen zur griechischen Mythe und zu den nackten Bacchantinnen übergegangen ist, um hier denselben Adel der Zeichnung und die ernste Tüchtigkeit und sorgliche Vollendung der Malerei zu bewahren, wie nur dort; Amaury-Duval, einen Schüler von Ingres, bei erlesenem Liniengefühl kaltrosig und unerquicklich im Colorit, Lewy, Meynier, Feyen-Perrin, Picou, Brigniboule, Nanteuil, Chaplin und so viele Andere, verschieden an Geist und Kunst. Das eigentliche „Genre“ erfreut sich selbstverständlich in Frankreich so gut wie bei uns eines ungeheuern Anbaus. Kein Stoffgebiet, das hier nicht talentvolle Bearbeiter fände, kein Format, keine Auffassungsweise, keine Art der Technik, die nicht beliebt, aufgenommen, nachgeahmt würde. Es ist in dieser „cursorischen Beleuchtung“ der heutigen französischen Malerei nicht möglich, jede derartige Besonderheit heraushebend in ihr rechtes Licht zu stellen. Eine andeutende Behandlung möge dafür genügen. Vielleicht läßt sich die ganze Masse in folgende Gruppen gliedern, die freilich weit davon entfernt sind, als feste Kategorien gelten zu können — sie gehen ebensowohl in einander über, als kaum einer der hier zu nennenden Maler seine Kunst ausschließlich auf die eine oder andre dieser Richtungen beschränkt: — das historische Genre, in dem es sich um die malerische Schilderung einer geschichtlichen Vergangenheit handelt, ihrer Sitten und Zustände mehr als ihrer hervorragenden Thaten und-Männer; das nationale, ethnographische, das seine Aufgaben und Stoffe in besondern, eignen oder fremden charakteristischen Volkseigenthümlichkeiten mit ihren Sitten, Gebräuchen, Trachten und Menschentypen sucht; das Phantasiegenre, das sie in einer ganz freien kaum an die Wirklichkeit anlehnenen Welt der Einbildung oder in der Dichtung; das gesellschaftliche, das sie in den Zuständen und Situationen findet, wie sie sich in der umgebenden modernen Gesellschaft, in der Wirklichkeit unsres täglichen Lebens ergeben. Von den bedeutendsten Meistern jenes historischen Genres habe ich bereits einige genannt: Gerôme und Comte gehören dazu. Daneben nenne ich Charles Müller, Hillermacher, Heilbuth, Willems, Caraud, die ersten drei trotz des deutschen Ursprungs französisch in Richtung, Neigungen und Schule. Eines der größten und eigenthümlichsten Talente der ganzen französischen Kunst kann ferner dieser Gruppe eingeordnet werden: Meissonnier (geb. 1813). Dieser allbekannte Maler des mikroskopisch

kleinen Formats ist ein so außerordentlicher Schilderer der Menschen und Sitten jeder Zeit, der er seine Themata entnimmt, und ein so bewundernswerther Zeichner und Colorist, daß sich ihm nach beiden Seiten hin kaum einer der Gefeierten gleichstellen läßt, die seit zwei Jahrhunderten große Tafeln mit den Werken ihres Pinsels bedeckt haben. Seine Einzelgestalten und kleinen Gruppen, diese Maler, Leser, Raucher Schachspieler, Kegler, Duellanten, Bravos, Wachtposten, sind in jeder Faser ihres Wesens die Menschen jenes siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, in deren Tracht er sie kleidet, in deren aufs treueste nachgebildete locale Umgebung er sie hineinversetzt. Und welche Präcision der Zeichnung, welche Energie und Tiefe der Farbe, welche breite meisterlich mächtige und dabei so geistreiche Behandlung derselben in diesen Bildern von den winzigsten Dimensionen! Doch, was er auch bereits während zweier Jahrzehnte geleistet hatte, er überbot es neuerdings durch die beiden erstaunlichen malerischen Schöpfungen: „Napoleon der Dritte bei Solferino“ und „die Barrikade“. Aus der Geschichte der Vergangenheit und Gegenwart ist nichts Erschütternderes, gewaltiger Ergreifendes gemalt, als diese Scene des Bürgerkriegs, diese zerstörte Barrikade mit den umherliegenden Leichen ihrer Vertheidiger im unheimlichen Morgengrauen, das zwischen den hohen Häusern der engen Gasse hereindämmert. Und nie ist von Künstlerauge und Künstlerhand die Wirklichkeit reiner und vollkommener wiedergespiegelt worden, als in jenem erstgenannten eigenthümlichsten aller Schlachtbilder mit seinen zollhohen Figürchen, das den Kampf mit der treuesten und schärfsten Photographie siegreich aufnimmt und doch mit allem Reiz der freiesten originellsten Geistes schöpfung begabt erscheint. Wie jeder, der hier auf einen selbstgebahnten Wege erfolgreich vordringt, hat auch Meissonnier ein Heer von Nachahmern gefunden. Das Format und mehr oder weniger das „Näuspern und Spucken“ haben sie ihm glücklich abgesehen. Seinem „Geist“ kommt zuweilen Fischel ziemlich nahe — wenigstens nahe dem schmalen aber unübersteiglichen Abgrund, der die Andern für immer von dem Standpunkt des Meisters trennt. Von ihnen seien hier Chavet, Plassan, Ruypernez, Brilloin, Zamacois genannt.

In der zweiten Genremalerguppe bilden die Maler des Orients eine besonders bedeutende Abtheilung. Horace Bernet, Decamps, Delacroix haben diese reiche malerische Welt der französischen Kunst zuerst eröffnet. Die Eroberung und der Besitz Algiers hat bequeme fortdauernde Berührung mit ihr und eingehendes Studium ermöglicht. So haben orientalische, marokkanische und algierische, wie ägyptische und syrische Landschaft, Menschen und Sitten eine große Zahl begabter Beobachter und Darsteller gefunden: Marilhat, Bida, Gerôme, Magy, Pasini, Hauguet, Belly und alle fast überragend in ihrer originellen Naturpoesie Fromentin (geb. 1820), dessen Feder dieselbe für un-

ser europäisches Auge so seltsame farbenreiche Welt kaum minder reizvoll zu schildern vermocht hat, als sein Pinsel. Wie in diesen Bildern die Auffassung orientalischer Menschen und Natur so abweichend erscheint von der allgemeinen schon ziemlich phrasenhaft gewordenen, so ist auch das rein Künstlerische darin, das Colorit, die Malweise ein durchaus für sich Dastehendes, der Ausdruck des eigenartigsten größten Talents. Unvergesslich wird jedem, der es gesehen, besonders das Bild eines Nachtlagers in der Wüste bleiben (Salon von 1863), mit seiner feierlichen Größe und Stille, mit der ernststen schmucklosen Poesie der Nacht darin, die wohl selten in ähnlicher Echtheit und Simplicität zur künstlerischen Darstellung gelangte wie hier. Näher gelegene nationale Besonderheiten als Bildstoff haben Lebug in den Pyrenäen, Schüler, Marchal, Brion im Elsaß aufgesucht und besonders letzterer hat in dem dortigen Bauerngeschlecht sehr anmuthige interessante und mannigfaltige Motive zu zahlreichen Gemälden gefunden, deren solide, gewissenhafte und wirkungsvolle Ausführung der Tüchtigkeit und Gesundheit ihres Gehalts entspricht. Die scheinbar unerschöpfliche Fundgrube, welche das italienische Volksleben den Malern bietet, muß auch den heutigen Franzosen noch immer erhalten. Hubert, den sein rührendes, von melancholischer Kränklichkeit ganz erfülltes Bild „Malaria“ (Salon von 1850) schnell berühmt gemacht hat, gab sich neuerdings diesem mächtigen Zuge völlig hin. Statt aber Land und Volk dort in seiner unverwüsthlichen südlichen, eigenartigen Gesundheit und Größe zu schildern, hat er sein eignes angekränktes Wesen dahinein übertragen und so eine Reihe von poetisch malerischen Kindern das Leben gegeben, die alle wie von jener Malaria vergiftet, den Keim tödtlich zehrenden Fiebers in ihren transparenten Gesichtern und marklosen Leibern erkennen lassen. Hubert gehört in vielen seiner Arbeiten völlig zu den „Fantaisisten“. Diese Gesamtbezeichnung umfaßt, ich weiß es wohl, die widersprechendsten Richtungen im Einzelnen, stürmische Coloristen und schlechtthin farblose, nach abstractem Inhalt und idealer Form Strebende wie Chavannes, dessen kolossale, fast nur eintönig angetuschte Halballegorien: Krieg, Friede, Arbeit, Ruhe, befremdlich im bunten Gewirr moderner Ausstellungen dastehn; antikisirende und romantische Nachbildner fremder und eigener Dichtertäume, die meisten bereits als in anderen Genres ausgezeichnet genannt. Das productivste Künstlergenie der Gegenwart, Doré ist gleichfalls hier zu nennen (geb. 1832). Der Zeichner des Donquichotte und des Dante, der die Welt mit der unerhörten Leichtigkeit und Fülle seiner Erfindung immer von Neuem in Staunen setzt, gewinnt neben seiner riesigen Thätigkeit als Holzzeichner noch immer die Zeit, in jedem Salon mit circa drei wandgroßen Oelbildern aufzutreten, in denen er sich stets als der phantastischste aller Fantaisisten offenbart. Höllenbilder und Sündfluthscenen mit sieben Fuß hohen Gestalten, die aber bei allem oft so Gewaltigen der Conception doch den Beweis

führen, daß der große Zeichner von Illustrationen darum noch nicht Anspruch auf den Titel des großen Malers hat.

Die gewöhnliche Alltagswirklichkeit modernen französischen Lebens in den verschiedenen Ständen hat eine Anzahl von bedeutenden Talenten inspirirt, oder richtiger, diese nehmen ihre Stoffe aus diesem Kreise, der für jedes Verständniß der zugänglichste ist, auch weil sie sich bewußt sind, den gleichgiltigsten durch Originalität der Auffassung und malerische Kunst Interesse und neuen Reiz verleihen zu können. Boulmouche versteht vortrefflich, die Eleganz der pariser Dame *comme il faut* zu malen, darin noch übertroffen von Stevens, der in der Feinheit des Farbensinns und den Künsten einer raffinirten Technik in seinen kleinen Bildern zu den Ersten der Lebenden zählt. Biard fährt unermüdet fort, die komischen Seiten und Scenen der bürgerlichen Gesellschaft mit heiterm, satirischem Humor zu schildern. De Jonghe malt die liebenswürdigsten Bildchen aus der eleganten Kinderstube, und weiß der schönen pariser Welt häusliche Freuden und ein Familien- und Mutterglück anzudichten, von dem sie in Wirklichkeit gewiß wenig genug genießt. Anker, Dargelas, Merle haben einfachere, natürlichere Alltagszustände, Lust und Schmerz der Mütter und Kinder des Volks mit tiefem Gemüth und schöner Wirkung geschildert. Die vielgeübte Malerei des modernen Lorettenlebens braucht kaum erwähnt zu werden. Die wirklichen künstlerischen Bearbeiter seines wesentlichen Inhalts streifen ihm lieber die Crinoline ab und malen es, wie wir gesehn haben, unter mythologischem, classischem Namen.

Unter allen Malern des Volks steht für mich unbedingt obenan Adolf Bréton. Den Inhalt ganzer Galerien voll tönender Namen gäbe ich für die beiden herrlichen Werke von ihm im Luxembourg, „die Segnung der reifen Getreidfelder“ (Artois), — Salon von 1857 — und die „Mehrenleserinnen“ (1862). Und die beiden, die im vorletzten Salon erschienen: „Einweihung der Kirche in Dignies“ und die „Mähderin“ stehn wohl auf der gleichen Höhe. Die großartige Schlichtheit, die Anmuth und Kraft, die gesunde Lieblichkeit, die natürliche, durch kein Pathos, kein Idealisirenwollen verleitete Hoheit, die Tiefe und innige Wärme der Empfindung darin ist nicht zu schildern und seine Art zu malen ist nur wie der nothwendige Ausdruck desselben Künstlergeistes, welcher die wirkliche Welt so in dieser eigensten Schöne anzuschauen und aufzufassen wußte.

In die gegenwärtige kaiserliche Epoche fällt ein bisher hier noch unberührtes, für alle Kunstanschauung und Kunstübung entscheidend wichtiges und bestimmendes Ereigniß: die Entwicklung der Photographie. Nur durch sie erklärt sich die leidenschaftliche Energie vollständig, mit welcher während dieser Zeit der äußerste Realismus in der Kunst mit seinem Bekenntniß und seinen Thaten hervorgetreten ist, wenn das auch nicht außer Zusammenhang steht mit den

Stimmungen einer enttäuschten, in ihren idealen Hoffnungen betrogenen, der hohen Träume müden Gesellschaft, welche sich bereitwillig und eifrig auch auf jedem andern Gebiet dem vollendeten Materialismus in die Arme warf. Der bekannte Prophet dieses neuen realistischen Kunstdogmas war Courbet (geb. 1819). Es hat sich zu jeder Zeit der Kunstichtung, welche von idealen Vorstellungen ausging, die sie zu verwirklichen strebte, eine andere gegenübergestellt, welche sich zunächst an das von der Wirklichkeit Gebotne hielt, im treuen Anschluß an diese das Heil suchte und mithin als realistische bezeichnet werden konnte. Immer aber hat es auch innerhalb der letzteren für selbstverständlich gegolten, sowohl in der Wahl und Auffassung des Darzustellenden, als in der Art der Darstellung selbst, den sichtenden künstlerischen Geist walten zu lassen, um das Gemeine und schlechthin widerstrebend Häßliche auszuschneiden. So aber war Courbets Realismus nicht gemeint, mit dessen praktischem Bekenntniß er im Salon von 1849 und noch entschiedner 1850 auftrat, ausgesprochen, wie es war, in den beiden Bildern, „der Nachmittag in Ornans“ und „Begräbniß in Ornans“. Hier war die allergewöhnlichste, jedes Reizes baare, triviale Erscheinung einer ordinären bürgerlichen Wirklichkeit in voller Lebensgröße auf eine kolossale Leinwand gebracht, ohne ihr, sei es durch Gruppierung, Beleuchtung oder Auswahl irgendetwas von ihrer Nüchternheit und dürftigen Häßlichkeit zu nehmen. Diese Werke erregten einen wahren Sturm bei Künstlern und Laien und eine Fluth von Spott und Hohn ergoß sich über ihren Urheber. Unläugbar verriethen sie indeß ein ungewöhnliches Talent der Farbe, eine imponirende Fähigkeit, die Dinge, Menschen und vorzüglich auch die Landschaft in vollster körperlicher Realität hinzustellen. Dieser Kern von gesunder Tüchtigkeit im Verein mit dem nie wankenden Glauben an sich selbst, an die höchste Berechtigung seines Princips und seine eigne Mission ließen den wunderlichen Maler ausharren und während er in jedem folgenden Salon mit den häßlichsten Bildern gemeinster Natur (zugleich aber auch mit den vortrefflichsten Landschaften) aufzutreten fortfuhr, mehr und mehr Terrain gewinnen und einen Kreis andächtiger Schüler und Verehrer um sich versammeln. Unter denen, die mit Entschiedenheit die gleiche Richtung verfolgten, ist der genannteste Millet (geb. 1815), nicht zu verwechseln mit dem trefflichen Zeichner und Bildhauer desselben Namens. Er überbietet Courbet wenn möglich noch im Auffinden des Plattesten und Widerwärtigsten, was es an menschlichen Typen giebt, und der trivialsten Vorwürfe der Darstellung, die er meistens dem französischen Landbauer- und Tagelöhnerleben und Arbeiten entlehnt. Und auch er hat eine große Partei von begeisterten Freunden in der Presse und der Gesellschaft gefunden, die ihn als den wahren „Maler des Volks“ und zugleich als den ersten aller Coloristen feiert und, was noch mehr zu bewundern, alle seine Bilder zu den höchsten Preisen kauft.

Besonders wohlthätig hat das Umsichgreifen der Photographie für die Portraitmalerei gewirkt, in Frankreich wie anderwärts. Für die tüchtigen Talente als unschätzbare Lehrerin; die unbedeutenden, die Mittelmäßigkeit mehr und mehr beseitigend und ausscheidend. Man sieht überhaupt weniger, und weit weniger nichtsnutzige gemalte Bildnisse; der meisterhaften weit mehr. Unter den Portraitisten par excellence steht Richard unbedingt obenan. Dubuse und Winterhalter befriedigen heute noch ebenso vortrefflich die derartigen Bedürfnisse der eleganten, vornehmen und schönen Welt des Kaiserreichs wie ebedem der des Bürgerkönigthums. Und erstere gewährt ihren Bildnißmalern jedenfalls den Vortheil einer weit freieren malerischeren abenteuerlicheren Tracht und vielleicht auch eines größern Reichthums schöner Weiber. Im Portrait höchsten und edelsten Stils steht der Altmeister Coignet noch unübertroffen. Und die beiden Venusmaler Baudry und Cabanel zeigen in ihren vorzüglichen Bildnissen, männlichen und weiblichen, bei aller Feinheit eine gesunde Energie der Charakterauffassung und Farbe, auf die man von ihren blassen Göttinnen nicht schließen sollte. Hippolyte Flandrin ist bereits oben genannt, Herrn Lehmanns Name sei noch hinzugefügt.

Mit ganz besonderm, im höchsten Maße berechtigten Stolz darf das heutige, kaiserliche Frankreich auf seine Thier- und Landschaftsmaler blicken. Von allen Krankheiten, welche diese moderne Gesellschaft anfressen, sind sie zum größten Theil dank der Hingabe an das Gesündeste in der Natur unberührt geblieben; und es ist immer ein gutes Zeichen für dieselbe Gesellschaft, daß sie sich das Wohlgefallen, das volle Verständniß, ja die leidenschaftliche Liebe für diesen künstlerischen Ausdruck einer von all ihren Bestrebungen und Interessen so weit abliegenden Kunst und Art bewahrt hat. Für wie viel Schwächliches, Faulles, Halb- und Unwahres kann uns eine solche Künstlergestalt wie Rosa Bonheur (geb. 1822) entschädigen! Keiner seit den großen alten Niederländern, seit Potter und Dujardin, hat je die Thiernatur so im innersten Wesen und äußern Erscheinen erfaßt, hat die einfache Arbeit des Landmanns mit seinen Rindern und Pferden, hat die schlichte Schönheit der von ihm bebauten Natur, den braunen Acker, über den ihm seine Ochsen den Pflug ziehn, die Wiesenfläche, auf der er das duftende Heu erntet und einfährt, die Schafrist, die Heide, das reife Getreidefeld unter dem weiten blauen Sommerhimmel, diese stille, gesegnete, liebliche Welt, welchen eitle Kunst vornehm kaum zu beachten pflegte, so in ihrer gesunden, kräftigen, erquicklichen Poesie erkannt und mit so mächtiger männlicher Meisterhand zu malen verstanden, wie diese Frau. Neben ihr, ihrem künstlerischen Wesen nahe verwandt, ihr Bruder Auguste (geboren 1824) und Troyon (geb. 1813), dessen Ruhm von älterem Datum ist, wenn auch viele seiner bewundernswerthesten Thierbilder und Landschaften, in denen er den ganzen Ernst, die ganze Größe seiner Naturauffassung und die volle

Energie seiner Malerei entwickelt, in das letzte Jahrzehnt fallen. Und diese urkräftige, gesündeste Organisation mußte dem Wahnsinn verfallen, der seinen klaren männlichen Künstlergeist nun wohl für immer umnachtet!

Was die französischen Landschaften einer frühern Periode bereits so wesentlich von unsern heimischen unterschied, das ist auch denen der gegenwärtigen charakteristisch geblieben. Der Sinn für die Gesamtwirkung, der ihnen auf allen malerischen Gebieten eigen ist, läßt sie die äußerliche Welt mehr als Ganzes ansehen, und über der recht eingehenden Darstellung von Bäumen und Felsen nicht vergessen, daß diese in ihrem Licht und ihrer Farbe vor allem durch die umfließende Luft bedingt sind. Das intime deutsche Hineinleben in das kleine Detail der Vegetation und des Terrains werden wir selten bei ihnen finden. Dagegen erreichen die Tüchtigen unter ihnen im Wiedergeben der Totalerscheinung der Natur, die wohl eben nur durch ein Aufopfern und oft rücksichtsloses Unterordnen selbst des verlockendsten Details malerisch zu erreichen ist, einen hohen Grad von Wahrheit und Feinheit und eine so echt poetische Wirkung, wie sie nur je unsere besten deutschen Meister auf dem entgegengesetzten Wege zu erzielen vermochten. Mit der sogenannten Effectmalerei älteren Schlages hat diese nichts gemein; im Gegentheil geht man gerade auf die allerzartesten Naturstimmungen aus und sucht nicht in den großen Contrasten von Licht und Dunkel, in den frappanten Wirkungen glühender Sonne, sondern in der Malerei der allerleisesten Schwingungen und Nuancirungen des Lufttons der Landschaft die erste und wesentlichste Aufgabe. Einzelne zwar suchen die Licht- und Farbenwunder eines südlichen Himmels und haben es in ihrer Wiedergabe zu einer großen Meisterschaft gebracht, wie z. B. Ziem (geb. 1822) in seinen Bildern Konstantinopels und Venedigs; oder wählen die formenschöne, zu idealer Auffassung vor allem geeignete Natur des italischen Südens zum Gegenstande, wie Venouville (geb. 1815); oder verflüchtigen alle landschaftliche Realität zu einer phantastischen Composition harmonischer Tonmassen, die nur eine ungefähre Aehnlichkeit der allgemeinen Form mit Bäumen und Bergen aufweisen und bevölkern diese mit einem Geschlecht von ebenso gestaltlos verwischten Nymphen, Faunen und Hirten, wie es der hochgepriesene, unbegreifliche Corot (geb. 1796) thut. Die Mehrzahl der Tüchtigen aber sucht in der einfachsten heimathlichen Landschaft ihre Vorwürfe und in der künstlerischen Wiedergeburt ihrer feinen Reize eine höhere Aufgabe als in der Malerei der großen prächtigen Scenerien, sogenannter „malerischer“ schönen Gegenden, Gletscher, Alpen und Wasserstürze. Rousseau (geb. 1810) hat von der Nachahmung poussinscher stilisirter Landschaft ausgehend dasselbe Ziel gefunden, Francais (geb. 1814), der mit jener nach langem Kampfe zum Ruhme durchgedrungen, hat nicht minder in solcher Richtung sein Bestes geschaffen. Breton, der Bruder des großen Genremalers, Lambinet, Lapiere und so viel Andre,

wer nennt sie alle, deren Zahl jeder neue Salon noch vermehrt! Allen voran aber Daubigny, (geb. 1817) mit der wunderbaren Schönheit seiner Malerei, die ebenso in der innersten Wahrheit beruht, mit der sie einen bestimmten Naturcharakter, vorzugsweise den in seiner Einfachheit so eigenthümlich lieblichen der Seine- und Difeufer, wiedergiebt, als in der undefinirbaren malerischen Poesie der Luft und des Lichts, welche er wie kein Andreer darüber auszugießen weiß. Unter den Frucht- und Blumenmalern, welche natürlich von der Photographie zu doppeltem Wetteifer angespornt sind und die große Entwicklung der malerischen Technik vortrefflich zu nutzen wissen, nenne ich den, der mir an realistischer Treue wie an künstlerischer Schönheit als der erste erschienen ist: Robin. Dieser Ueberblick über die französische Malerei der Gegenwart würde ein Hineinziehen der mit ihr in so nahem Zusammenhang stehenden zeichnenden Künste und der mächtigen Nebenzweige, Miniatur-, Aquarell-, Pastellmalerei, in den Kreis der Betrachtung zu seiner Vollständigkeit bedürfen. Doch ist das einmal wieder ein zu reiches und umfassendes Gebiet für sich, um es hier wie im Anhange zu behandeln; und andererseits will unsere immer nur andeutende und gedrängte Uebersicht überhaupt auf keine erschöpfende Vollständigkeit in der Bearbeitung eines so bedeutenden Themas Anspruch erheben. Wenn sie eine ungefähre Anschauung mancher seltsamen, befremdlichen und krankhaften Erscheinungen geben mag, welche die Bildungen und Zustände, Anschauungen und Sitten, wie sie unter dem zweiten Empire in der französischen Gesellschaft erwachsen sind, auch in der Malerei zu Tage treten ließen, so sollte sie auch hinweisen auf die große Masse gesundem Strebens, bedeutenden Talents, tüchtiger ehrlicher Arbeit, welche sich dort gleichzeitig kund giebt und welche nicht daran zweifeln läßt, daß die Kunst dieses geistreichen und gerade auf diesem Gebiete so hoch begabten Volks, das ihrer schönen und erfreulichen Entwicklung Feindliche seiner Zeit wieder ebenso ausscheiden wird, wie die Nation selbst das, was ihren Körper vorübergehend vergiftet.

Bermischte Literatur.

Sir Walter Scott von Karl Elze. Zwei Bände. Dresden, Louis Ehlermann, 1864.

Eine auf fleißigem Studium der Quellen ruhende und wohlgeschriebene Arbeit,