



Die französische Kunst

1789—1851

ERSTES KAPITEL

Der Classicismus während der Revolution und des ersten Kaiserreichs

Die französische Kunst hatte erst seit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts auf allen Gebieten einen Charakter gewonnen, in welchem sich die nationalen Eigenthümlichkeiten des Volkes zu spiegeln begannen. Während Architektur und Plastik schon in den Zeiten der Renaissance ein nationales Gepräge erhalten hatten, welches sich in der Folge mit dem Geschmack des Tages wandelte und die Hauptphasen der politischen Geschichte wieder erkennen liess, konnte die Malerei lange Zeit keine Selbständigkeit erringen. Poussin, Lebrun und Lesueur, die drei Heroen des siebzehnten Jahrhunderts, arbeiteten mit Bewusstsein im Geiste der italienischen Schule, und der Landschaftsmaler Claude Lorrain bekannte sich als Schüler Tizians und Paul Veroneses. Erst um die Wende des siebzehnten Jahrhunderts erhielt die französische Malerei durch Claude Gillot, der zuerst mit geistreichem Pinsel, mit Grazie und Lebendigkeit Typen aus der Gesellschaft seiner Zeit wiedergab, einen nationalen Gehalt. Die Maskenbälle und das Theater, insbesondere die Schäferspiele, wurden dabei bevorzugt, und so kam schon frühzeitig in die



französische Malerei ein theatralischer Zug hinein, welcher bis auf den heutigen Tag für ihre Physiognomie massgebend gewesen ist. Der Ruhm Gillots, den wir als Bahnbrecher bezeichnen müssen, ist durch den seines grösseren Schülers verdunkelt worden. Antoine Watteau gilt für den Begründer eines neuen Genres der Malerei, in welchem sich zuerst die Hauptcharakterzüge des französischen Volkes in der lebenswürdigsten Form offenbarten. Zierlich, elegant und kokett wie die Figuren, welche der Maler auftreten lässt, ist auch seine Zeichnung und seine Charakteristik. Blühend und heiter wie das Leben, welches diese Figuren vom Kopf bis zu den Füßen belebt und beflügelt, ist auch die Färbung seiner anmuthigen Genrebilder, auf denen freundliche Landschaften in hellstem Sonnenlicht die Folie für Schäfer, Masken, Possenreisser, für lustige Gesellen und ausgelassene Dämchen abgeben. Die mit dem Mantel der Grazie bekleidete Frivolität des Rococozeitalters prägt ihnen allen ihr Siegel auf, und mit jener Sorglosigkeit und jener unverwüsthlichen Lebenslust, welche hervorstechende Eigenschaften des französischen Nationalcharakters bilden, tanzt die ganze Gesellschaft dem Verderben entgegen, das sich langsam in ihrem Schoosse vorbereitet. Watteau war der geistige Vater einer ganzen Reihe von Malern, die sich mehr oder weniger von seinem Genius inspiriren liessen. Lancret und Pater, Boucher und Fragonard sind die Hauptglieder dieser Reihe, welche erst durch die Stürme der Revolution unterbrochen wurde, die der galanten Kunst des achtzehnten Jahrhunderts den Garaus machte.

Diderot, der Sprecher der Revolution, hatte die Repräsentanten dieser Kunst bereits auf das lebhafteste vom Standpunkte spiessbürgerlicher Moral bekämpft. Dennoch wollte diese Kunst, selbst als die Häupter des Königs und der Königin schon gefallen waren, nicht von dem Schauplatz abtreten, sondern sich auch zum Dolmetsch der neuen Zeit machen, wie sie es für die des Regime und der beiden Ludwige gewesen. Die letzten ihrer Träger, insbesondere Fragonard, traten freudig in die Reihen der Revolutionäre und theilten sich an den Reformplänen und den Bestrebungen Davids, auch der Kunst in dem neuen Staatsorganismus eine Stelle zu sichern. Fragonard wurde sogar auf den Vorschlag Davids ein Mitglied der Jury, welche über die Vertheilung der grossen Staatspreise für Maler, Bildhauer und Architekten zu entscheiden hatte. In der Rede, mit welcher David im Jahre 1791 die Liste der Jurymitglieder der Nationalversammlung vorlegte, hatte er mit schneidender Schärfe die Epoche der Kunst, in der Fragonard Ruhm und Gold gesammelt, verurtheilt, und dieser selbe Fragonard sollte jetzt über Kunstwerke zu Gerichte sitzen, von denen man sich eine Veredlung der Sitten und eine Förderung



der Volksbildung versprach. »Zu lange,« heisst es in jener Rede, welche zugleich das künstlerische Glaubensbekenntniss des Schöpfers der Horatier enthält, »hatten die Tyrannen, welche sogar die Tugend im Bilde fürchten, den Gedanken gefesselt und der Zügellosigkeit der Sitten Vorschub geleistet; die Künste waren nur dazu da, um den Ehrgeiz und die Launen einiger Sybariten zu befriedigen, welche bis an den Hals im Golde sassen, und despotische Körperschaften bannten das Genie in den engen Kreis ihrer Gedanken, ächteten jeden, welcher die reinen Ideen der Moral und der Philosophie zum Ausdruck bringen wollte . . . Die Künste haben die Aufgabe, der Natur darin nachzuahmen, worin sie am schönsten und vollkommensten ist . . . Nicht allein dadurch, dass sie den Augen schmeicheln, haben die Kunstdenkmäler ihren Zweck erreicht, vielmehr dadurch, dass sie in die Seele dringen, dass sie auf den Geist einen tiefen Eindruck machen, welcher der Wirklichkeit gleicht. Dann werden die Beispiele von Heldenthum und bürgerlichen Tugenden, die den Blicken des Volkes vorgeführt werden, auch die Seele des Volkes electrifiziren und in ihm alle Leidenschaften des Ruhms und der Hingebung für das Wohl des Vaterlandes erwecken. Der Künstler muss desshalb das menschliche Geschlecht durch und durch kennen; er muss eine grosse Kenntniss der Natur besitzen; mit einem Wort, er muss Philosoph sein.« *) Mit noch grösserer Energie befahl der Maler Bouquier die Kunst des 18. Jahrhunderts in einem unter Mitwirkung Davids abgefassten Rapport, welcher die Restauration der Kunstwerke in den öffentlichen Sammlungen bezweckte und der Nationalversammlung am 6. Messidor (24. Juni) 1794 vorgelegt wurde. »Es ist Zeit, jenen französischen, jenen monarchischen Schlendrian zu verlassen, welcher die Kunst der Laune des schlechten Geschmacks, der Sittenverderbniss und der Mode dienstbar machte, welcher ihr Genie unterdrückt, ihre Fertigkeit zur Manier und sie selbst zur Unnatur geführt hatte. Es ist Zeit, an die Stelle der zuchtlosen Malereien, welche die prunkvollen Zimmer der Satrapen und Grossen, die üppigen Boudoirs der Courtisanen, die Cabinets der sogenannten Liebhaber schmücken, es ist Zeit, an die Stelle dieser entehrenden Schöpfungen Gemälde zu setzen, welche würdig sind, die Blicke eines republikanischen Volkes an sich zu fesseln, welchem die gute Sitte theuer ist und welches die Tugend ehrt und belohnt. Nicht dadurch, dass man die Galerien des Nationalmuseums mit erotisch manierirten Bildern Bouchers und seiner Nachahmer, den Gemälden Vanloos oder den ab-

*) Le peintre Louis David. Souvenirs et documents inédits par J. L. Jules David son petit-fils. Paris 1880. S. 149. f.



gezikelten Compositionen Pierres*) füllt, würde man republikanische Maler heranbilden. Die weibischen Pinsel solcher Maler können nicht den männlichen und nervigen Stil begründen, welcher die revolutionären Heldenthaten der Kinder der Freiheit, der Vertheidiger der Gleichheit charakterisiren soll. Um die Energie eines Volkes zu malen, welches die Freiheit des Menschengeschlechts proclamirt hat, indem es seine Ketten zerriss, bedarf es stolzer Farben, eines markigen Stils, eines kühnen Pinsels und eines vulkanischen Genies. Mögen also aus der republikanischen Sammlung diese faden Gemälde, diese feigen und fuchschwänzelnenden Productionen verschwinden, welche den Augen des Volkes nur zu oft die verletzenden Abbilder tyrannischer Acte, kriechender Ehrenbezeugungen, erniedrigender Schmeicheleien und beschränkter, tausendmal abgedroschener Ideen eines mönchischen Fanatismus und einer lächerlichen Geheimnisskrämerei gezeigt haben.«

Es bedurfte einer solchen öffentlichen Hinrichtung nicht mehr. Der arme Fragonard hatte trotz seiner eifrigen Hingebung an die revolutionäre Sache die traurigsten Erfahrungen machen müssen. Seine Bilder im früheren Genre wollte niemand mehr kaufen. Das Geschlecht der Amateurs war hingerichtet oder verjagt, und die Söhne und Töchter der Revolution, die Jacobiner mit ihrem Anhang, hatten für die bildende Kunst nur insofern Sinn und Interesse, als sie ihre abenteuerlichen Feste zu Ehren des höchsten Wesens, der Natur, des Menschengeschlechts, der Märtyrer der Freiheit, der Wahrheit und Freundschaft verherrlichen half. Als dann das öffentliche Elend während der Revolutionsepoche von Jahr zu Jahr stieg und schliesslich jene grauenvolle Höhe erreichte, von welcher uns die amtlichen Polizeiberichte entsetzliche Bilder entwerfen, trat die Kunst von selbst in den Hintergrund. Fragonards Versuche, sich noch in spätem Alter der Davidschen Richtung anzuschliessen, waren ohne materiellen Erfolg. Er fristete noch Jahre lang ein elendes Dasein, bis er in ärmlicher Vergessenheit starb, ein berühmter unter den vielen Namenlosen, welche gleich ihm kläglich zu Grunde gingen.

In David verkörperte sich das Kunstideal der Revolution: ein falsches, declamatorisch aufgebauschtes Römerthum, welches nicht aus der Quelle geschöpft, sondern durch die Vermittlung der Bühne in die Kunst übertragen worden war. Es war bei einer Aufführung von Corneilles Horatiern, im Jahre 1782, als David den Gedanken zu einer Composition fasste, welche seinen Namen berühmt machen sollte. Er hatte anfangs

*) Jean Baptiste Marie Pierre, ein Schüler Natoire's, malte in flüchtiger Weise religiöse Bilder für Kirchen. Er starb 1789 als erster Maler des Königs.



die Scene des letzten Actes im Auge, in welcher der alte Horatius vor dem Könige seinen Sohn vertheidigt, der die Schwester seinem Patriotismus geopfert hat. Aber Davids Freunde riethen ihm davon ab, weil diese Scene, deren Hauptwirkung nach der rhetorischen Seite liegt, in der Malerei an Interesse verlieren würde. Er folgte diesem Rathe und wählte nun den Moment, wo der alte Horatius seine drei Söhne schwören lässt, entweder zu siegen oder zu sterben. Obwohl dieser Moment in Corneilles Tragödie nicht vorkommt, fasste ihn David doch ganz in dem strengen Geiste des Dichters auf, mit dem höchsten Pathos, dessen die Bühne fähig ist.

Bevor der »Schwur der Horatier« seine Popularität begründete, hatte David schwere Kämpfe bestehen müssen, um seinen Idealen zum Siege zu verhelfen. Geboren am 30. August 1748 in Paris, kam er schon frühzeitig auf die Fürsprache Bouchers, der mit der Familie seiner Mutter verwandt war, in das Atelier von Joseph Marie Vien. Boucher hat mit dieser Wahl eine Selbsterkenntniss und einen Scharfsinn bewiesen, die ihm Ehre machen. Er mochte instinctiv gefühlt haben, dass Vien, sein Antipode, der das Studium der classischen Meister mit dem der Natur verband und dadurch die französische Kunst in neue Bahnen lenkte, der Mann der Zukunft war, während sein eigener Stern sich zum Untergange neigte. Er hatte durch seine Autorität Viens Eintritt in die Akademie erzwungen, und nun gab er ihm einen neuen Beweis seiner Werthschätzung, indem er ihm seinen jugendlichen Neffen anvertraute. Neben religiösen Bildern behandelte Vien Stoffe aus der römischen Geschichte, die seit Poussin unter den französischen Malern in die Mode gekommen waren, ohne dass bis dahin jemand daran gedacht hatte, aus ihnen politische Nutzenwendungen für die eigene Zeit zu ziehen. So kam es, dass auch die ersten Arbeiten Davids, der als Schüler Viens auch Schüler der königlichen Akademie für Malerei und Sculptur war, sich im Ideenkreise der Antike bewegten. Der römische Preis, welcher einen Studienaufenthalt in Rom ermöglichte, war damals wie heute das erste Ziel des Ehrgeizes aller jungen Künstler. Viermal kämpfte David vergebens darum, im Jahre 1771 mit einem Gemälde »Kampf des Mars und der Minerva«, welches sich heute im Louvre befindet und, wie begreiflich, technisch noch ganz unter dem Einfluss seines Lehrmeisters steht, aber in der Erfindung schon eine gewisse Energie und ein Streben nach Selbständigkeit verräth. David war keine Künstlernatur von genialer, ursprünglicher Begabung, sondern nur ein ehrgeiziger, hochfliegender Charakter, der sich durch Zähigkeit und Ausdauer herausbildete. Seine ganze Thätigkeit wurde von der verzehrenden Leidenschaft beherrscht,



immer der erste zu sein, und dieser Egoismus, der schliesslich sein ganzes Dasein durchdrang, führte ihn nach dem unglücklichen Ausfall der dritten Concurrenz zu dem exaltirten Entschluss, den Hungertod zu sterben. Die zufällige Dazwischenkunft von Freunden verhinderte sein Vorhaben, und er machte sich von neuem an die Arbeit. Aber erst im Jahre 1774 winkte ihm der ersehnte Lohn. Zur selben Zeit wurde Vien zum Direktor der französischen Akademie in Rom ernannt, und David konnte seinen Lehrer begleiten.

Es war die Zeit, in welcher die Begeisterung für die Reste antiker Kunst dank dem Enthusiasmus eines Winckelmann, eines Raphael Mengs, eines Hamilton, eines Caylus und eines Quatremère de Quincy in einer Stärke erwacht war, die wir angesichts der Statuen und Reliefs, aus welchen diese Begeisterung ihre Nahrung schöpfte, und nach den Entdeckungen unseres Jahrhunderts kaum mehr begreifen können. David zeichnete in den öffentlichen und Privatsammlungen alle Antiken ab, welche damals für die berühmtesten galten. Von den Malern der Renaissance waren ihm Michelangelo, Domenichino, Guido Reni und Raffael die theuersten. Von letzterem sagte er in seiner überschwenglichen Art: »Raffael, göttlicher Mann, du hast mich stufenweise zur Antike emporgehoben. Du, erhabener Maler, stehst auch unter den modernen diesen unnachahmlichen Mustern am nächsten! Du hast mich erkennen gelehrt, dass die Antike noch über dir steht. Du, gefühlvoller und wohlthätiger Maler, hast meinen Stuhl vor die erhabenen Reste des Alterthums gestellt.« Auch dieser theatralische Enthusiasmus ist für den Maler der »Horatier« charakteristisch. Eine grössere Anregung noch als durch die antiken Statuen scheint David durch Vasen, geschnittene Steine und Münzen empfangen zu haben, von denen er sich eine zwölf Bände umfassende Sammlung von Zeichnungen anlegte, welche ihm für sein späteres Leben ein werthvoller Rathgeber war. Aus diesem Studium erklärt sich auch seine Vorliebe für reliefartige Compositionen und die gesuchte Eleganz der Formengebung, die in der antiken Kunst, namentlich in der Vasenmalerei, schon die Periode des Verfalls kennzeichnet. Die Quelle, aus welcher David schöpfte, war schon von vornherein eine trübe, und sie wurde noch mehr getrübt durch seine echt französische Neigung zu einer theatralischen Ausdrucksweise, welche dem Charakter der Antike völlig widerstrebt. Seine Zeit dachte freilich anders darüber.

Zunächst fand David noch keine Gelegenheit, dem Ziel seiner Kunst näher zu kommen und seine antiken Studien zu verwerthen. Er hatte den Auftrag erhalten, für das Lazareth in Marseille ein grosses Altarbild zu malen, welches den hl. Rochus darstellen sollte, wie er bei der



hl. Jungfrau Fürbitte für die Pestkranken einlegt. Es war sein erstes und letztes Gemälde religiösen Inhalts, aber in der Charakteristik bedeutender und eindringlicher als die meisten seiner Bilder aus der alten Geschichte. In der Composition wie im Colorit hatte er sich die Meister von Bologna zum Vorbilde genommen, und diese allzu ängstliche Abhängigkeit hat nachtheilig auf die Composition gewirkt, die nicht aus einem Gusse geformt, sondern mühsam zusammenstudirt ist. Das Bild fand in Rom grossen Beifall, und der greise Pompeo Battoni, der Nestor der dortigen Maler, erklärte sogar, dass der Pestkranke, der halb nackt im Vordergrunde ausgestreckt liegt, Michelangelos würdig wäre.

Auf das Reiterportrait eines Grafen Potocki und einen »Belisar«, den er nach seiner Rückkehr im Jahre 1781 in Paris vollendete, wurde David einstimmig zum Aggrégé d. h. zum ausserordentlichen Mitgliede der Akademie gewählt. Das letztere Bild (im Museum von Lille) stellt nach einer bekannten Anekdote den blinden Feldherrn dar, wie er am Thore um Almosen fleht und dabei von einem der Soldaten erkannt wird, die unter ihm gedient haben. Ein Symbol monarchischer Undankbarkeit und Grausamkeit, welches den damaligen Machthabern gern zur Mahnung und Warnung vorgeführt wurde und auch in den Jahren der Revolution das Publikum noch auf das tiefste ergriff und fesselte, wenn es auch seine innere Bedeutung verloren haben mochte. Davids »Belisar« fand bei der Menge, in welcher der Brennstoff längst bereit lag und nur noch des zündenden Funkens harrete, einen so grossen Erfolg, dass man eines Tages seinen Schöpfer, den man im »Salon« angetroffen und erkannt hatte, auf den Schultern im Triumphe nach Hause trug.

Bei Hofe übersah oder verkannte man solche Anzeichen des drohenden Sturms, die sich in dem scheinbar unschuldigen Enthusiasmus für ein Werk der bildenden Kunst äusserten. Vielleicht gab die Regierung auch nur dem Druck der öffentlichen Meinung nach, indem sie David unter die Zahl derjenigen Künstler aufnahm, welche für den »Salon« von 1783 ein Gemälde auf Kosten des Staates zu liefern hatten. Im Jahre 1783 kam David jedoch nicht dazu, weil er an der über dem Leichnam Hektors trauernden Andromache arbeitete, die ihm nun auch den Titel eines Akademikers einbrachte. Nun sollte er ein Bild für den »Salon« von 1785 malen, und dazu wählte er den »Schwur der Horatier«.

Er hatte inzwischen ein Atelier eröffnet, welchem es bald nicht an Schülern fehlte. Germain Drouais, Fabre, Wicar und Girodet waren die ersten der langen Reihe, welche nach der gewiss noch lückenhaften Liste J. L. Jules Davids, des Enkels, die ungeheure Zahl von 428 Namen umfasst, die sich auf alle Länder Europas vertheilen. Es befanden sich



unter ihnen nicht bloss Maler, sondern auch Kupferstecher, Bildhauer und Architekten, so dass der Einfluss und die Lehrthätigkeit Davids fast derjenigen einer ganzen Akademie gleichgekommen ist. Der deutsche Bildhauer Tieck arbeitete drei Jahre in seinem Atelier, und zu den letzten seiner Schüler, die sich in Paris nach seiner Unterweisung drängten, gehörte der Berliner Maler Wilhelm Wach. Letzterer schilderte in einem Briefe an Rauch vom 24. Februar 1816 in geradezu begeisterter Weise Davids Lehrmethode. »Die Sorgsamkeit der Franzosen, sagt er darin, und ihre Genauigkeit im Studium der Natur und der alten Monumente hat gerade durch Eifer und die Hitze, mit der das Volk alles treibt, ihnen eine gewisse Beurtheilung aller Gemälde und Kunstwerke gegeben, dass man in dieser Hinsicht viel von ihnen lernen kann. Das Studium der Natur in dem Atelier ist sehr gut eingerichtet und besonders unter Davids Aufsicht, der so erschrecklich schwer zu befriedigen ist, ganz erstaunend unterrichtend, und es besitzen daher unter den angehenden Schülern Viele eine so grosse Fertigkeit im Copiren, Zeichnen und ganz praktischen Malen nach der Natur, dass ich, der ich in diesem Theile ziemlich unbewandert bin, sehr in Erstaunen gesetzt worden bin und es mich zur lebhaftesten Nacheiferung angefeuert hat.«

Wach hat mit diesen Worten zugleich die Bedeutung Davids für den ferneren Entwicklungsgang der französischen Kunst treffend gekennzeichnet. David war keine geniale Künstlernatur, welche durch kühne Thaten die Menge begeisterte und die Schüler hinriss, sondern ein auf kühle Reflexion und eisernen Fleiss begründetes Talent, welches die Strömung der Zeit, die allgemeine Richtung der Geister auf das classische Alterthum in der Atmosphäre des damaligen römischen Lebens richtig erkannt und mit kluger Berechnung sich dienstbar zu machen gewusst hat. Die reflectirende Richtung seines Talents gewann ihm die Menge, welche in einer sittenlosen, verfallenden Zeit ihren Halt in moralischen Maximen suchte, gewann ihm die Künstler, die sich durch einen energischen Geist um so lieber leiten lassen, je mehr positive Lehren er ihnen bietet, die sie mit nach Hause nehmen können. Das Studium der Antike führte ihn ebensogut auf die Quelle der Erkenntniss der römischen und griechischen Künstler, auf die Natur, wie vor dreihundert- und fünfzig Jahren Brunellesco und Donatello, die Bahnbrecher und Fackelträger der Renaissance, durch die Vermittlung antiker Kunstreste auf dieselbe Quelle gestossen waren. Indem er also das Studium der Natur — so wie er es damals verstand — in den Vordergrund aller künstlerischen Bestrebungen stellte, setzte er sich in Opposition gegen die absterbende Kunst des Königthums, die wir unter dem Namen des Rococo begreifen,



und eröffnete eine neue Aera der französischen Kunst, die auf allen ihren Gebieten gleichzeitig begann. Die Parole, welche David ausgegeben hatte, ist bis auf den heutigen Tag in der französischen Kunst wie ein Heiligthum hoch in Ehren gehalten worden, und in diesem unablässigen Studium der Natur, welches allmählich, indem sich die Anschauungen änderten, die Anforderungen vermehrten, bis zum höchsten Raffinement gesteigert wurde, ist der Grund der Ueberlegenheit der französischen Malerei und Plastik nach der technischen Seite über die aller übrigen Nationen zu suchen. Courbet steht ebensogut wie Meissonnier auf den Schultern Davids: sie beide huldigten und huldigen dem Prinzip, welches David zuerst aufgestellt und in einer vierzigjährigen Thätigkeit mit bewusster Energie vertreten hat.

Darin liegt also die praktische Bedeutung Davids und seines epochemachenden Wirkens für die französische Kunst. Seine historischen Gemälde können nur im Rahmen seiner Zeit verstanden und gewürdigt werden. Aus der geistigen Bewegung, in welcher sie geschaffen worden sind, herausgerissen, muthen sie uns wie kühl abstrahirte Beispiele eines moralischen Lehrsatzes oder wie das nüchterne Schaugepränge grosser Hof- und Staatsactionen an, deren Bedeutung wir nicht kennen, weil der Ceremonienmeister fehlt, der sie uns erklären soll. Nur diejenigen Werke, auf welche er selbst den geringsten Werth legte, seine Portraits, haben auch den Künstlerruhm Davids zu uns herübergerettet. Diese Werke üben auch heute noch eine volle und grosse Wirkung aus, weil sich in ihnen Davids Prinzip, der Naturalismus, in seiner ganzen Stärke und durch keinerlei Reflexionen getrübt, offenbart. Die Historienbilder, welche die Menge erregten und die Revolution vorbereiten halfen, erscheinen uns heute als hohle akademische Phrasen ohne Sinn und Wärme. Hier unterscheidet sich David nicht viel von den Akademikern seiner Zeit, vor denen er seine Schüler nicht eindringlich genug warnen konnte: »Die Akademie gleicht dem Laden eines Perrückenmakers: man kommt nicht aus der Thür heraus, ohne sich seinen Rock weiss gemacht zu haben. Wieviel Zeit müsst ihr dabei verlieren, um die Attitüden, die conventionellen Bewegungen zu vergessen, mit welchen die Professoren der Akademie die Brust des Modells wie ein Hühnergerippe ausrecken?«

Um den »Schwur der Horatier« zu vollenden, begab sich David zum zweiten Male nach Rom, wo er neue Anregungen empfangen, neue Studien machen wollte. Nach einer angestrengten Arbeit von elf Monaten stand das Bild in seinem Atelier fertig da. Jede Bewegung, jede Pose war auf das sorgfältigste studirt und ausgearbeitet worden. Den vorgestreckten linken Fuss des Vaters Horatius hatte David zwanzigmal in



Angriff genommen, bis er ihm nach seiner Meinung gelungen war. Uns erscheint auch jetzt noch diese Bewegung lahm und ungeschickt. Frisirt und kunstvoll arrangirt wie das Haupthaar dieser Pseudorömer ist ihre ganze Erscheinung: die Männer elegant, fast weibisch geziert, ohne Energie und Charakter, die Frauen unbedeutend und ohne individuelle Züge. Man empfand damals diese Mängel nicht. Derselbe Enthusiasmus in Rom wie in Paris. Pompeo Battoni rief sogar emphatisch aus: »Du und ich, wir allein sind Maler; den Rest kann man in die Tiber werfen.« Ernest Chesneau hat in seiner strengen, aber Zug für Zug treuen Charakteristik Davids das Richtige getroffen, indem er den beispiellosen, für uns unerklärlichen Erfolg, den die »Horatier« und alle folgenden Werke des Meisters fanden, dahin zu deuten sucht, dass Frankreich sich selbst applaudirte, indem es den Gemälden Davids Beifall zujubelte. *) Der republikanische Zug der Zeit, welcher die wissenschaftlichen Studien, die philosophischen Anschauungen, sogar die Lebensgewohnheiten durchdrang, fand hier zum ersten Male durch die Kunst eine Verkörperung, die auch dem stark ausgeprägten Hange des französischen Nationalcharakters zum Pathetischen und Melodramatischen bereitwilligst entgegenkam.

Die folgenden grossen Werke Davids »Sokrates im Begriff den Giftbecher zu trinken« (1787, im Besitz des Deputirten Blanchi in Paris), »Paris und Helena« (1788, im Louvre) und vor allen »Brutus, dem die Leichen seiner Söhne ins Haus gebracht werden« (1789, im Louvre) befestigten seinen Einfluss nicht nur auf die Schule, sondern bereits auch auf die Sitten der Zeit, die sich nach dem antiken Geschmack zu modeln begannen. Auch der »Brutus« war vom Könige bestellt worden. David nahm jedoch solche Bestellungen nur als einen ihm schuldigen Tribut an. Als die Revolution begann, zögerte er nicht einen Augenblick, sich ihr anzuschliessen und die republikanischen Tugenden, welche er gemalt hatte, ins Praktische zu übersetzen. Die Nationalversammlung erkannte seinen Eifer für die republikanische Sache an, indem sie ihm am 27. September 1791 den Auftrag ertheilte, ein auf Anregung des Jacobinerclubs begonnenes Gemälde auf öffentliche Kosten zu vollenden. Im Jacobinerclub hatte nämlich ein gewisser Dubois-Crancé schon ein Jahr zuvor den Antrag gestellt, David, »diesem französischen Patrioten, dessen Genie der Revolution vorausgeeilt ist«, die Ausführung eines Gemäldes zu übertragen, welches den »Schwur im Ballhause von Versailles« darstellen sollte, jenen erregten Moment des 20. Juni 1789, in welchem die Deputirten des dritten Standes schworen, nicht eher auseinanderzugehen, als bis sie Frankreich eine Verfassung gegeben hätten. David kam nur dazu,

*) Ernest Chesneau, Les chefs d'Ecole, Paris 1862. p. 17.



einen grossen Carton für dieses Gemälde in schwarzer Kreide und Bister anzufertigen und vier Köpfe darauf in Oel auszuführen. Der rasche Gang der furchtbaren Ereignisse, an welchen David thätigen Antheil nahm, schob das Gemälde in den Hintergrund, und so ist nur der Carton vorhanden (in der Galerie der Zeichnungen im Louvre) als einzige Erinnerung an den ersten Versuch der französischen Schule, gleichzeitige Ereignisse im Stile der grossen Historie zu schildern. Dieser Carton ist insofern lehrreich, als er uns einen Einblick in die Art und Weise gewährt, mit welcher David das Naturstudium betrieb. Sämmtliche Figuren sind nämlich nackt gezeichnet und die Kleidungsstücke nur leicht angedeutet. Zeichnung und Modellirung sind überaus sorgfältig und correct, aber unsäglich nüchtern und schablonenhaft. Weit entfernt irgend eine Spur von Individualität zu zeigen, sind diese Körper nach demselben, bis zur charakterlosen Abstraktion hinaufgeschraubten Modell gezeichnet, welches der Maler offenbar als Kanon der menschlichen Gestalt auswendig gelernt hatte. So also fasste David zu jener Zeit das Naturstudium auf. Er sollte bald Gelegenheit finden, mit der Natur eine intimere Bekanntschaft zu machen.

Zunächst freilich entfremdete er sich der Malerei, da ihn die Politik immer tiefer in ihren Strudel hineinzog. Im Jacobinerclub schloss er sich den extremsten Revolutionären an. Mit Joseph Chénier setzte er dessen »Cajus Gracchus« in Scene, in welchem die Anschauungen der Jacobiner auf die Bühne gebracht und die der Gemässigten auf das lebhafteste bekämpft wurden. *) Mit seinem Freunde Houdon, dem ausgezeichneten Bildhauer, entzweite er sich, weil derselbe sich nicht an einer Concurrenz um die Büste Mirabeaus betheiligt hatte. Damals verbreitete sich das Gerücht, David sei eingeladen worden, das Portrait des Königs zu malen. Prud'homme erklärte öffentlich, es sei doch sehr fraglich, ob der Maler der Horatier, des Brutus, des Sokrates und des Schwures im Ballhause gelaunt sein würde, sein Talent und seinen Pinsel für das Bildniss eines meineidigen Königs zu prostituiren. Ein Arzt des Alterthums habe einst dem Sendboten eines kranken Despoten geantwortet: »Sage deinem Herrn, dass ich mich mit der Heilung von Tyrannen nicht befasse.« So möge auch David dem Abgesandten des Hofes zur Antwort geben: »Sagen Sie dem, der Sie schickt, dass ich nur Patrioten male.«

David dachte gar nicht daran, den König zu malen. Er konnte das in Umlauf gebrachte Gerücht nicht besser widerlegen als dadurch,

*) S. die treffliche Schilderung der französischen Literatur unter der Revolution bei Julian Schmidt, Geschichte der französischen Literatur Band I.



dass er mit Joseph Chénier, Lambertine Théroigne und anderen Gesinnungsgenossen den Antrag stellte, den Soldaten von Chateaufieux, welche sich gegen den König empört hatten, dafür auf die Galeere geschickt, aber durch die Nationalversammlung befreit worden waren, ein glänzendes Fest mit pomphaften Aufzügen zu geben. David, der catonische Wiederhersteller reiner, republikanischer Sitten, und die halbverrückte Amazone der Revolution, welche bereits alle Stadien des Lasters durchgemacht hatte! Am 17. September 1792 erhielt David endlich den Lohn für seinen Radikalismus: er wurde mit grosser Majorität zum Deputirten des Nationalconvents gewählt.

Mit jenem Feste begann die Reihe der abenteuerlichen Umzüge und Schaustellungen, die ungeheure Summen verschlangen und die schliesslich zu einer für David verhängnissvollen Gegenbewegung führten. Schon das Fest vom 10. August 1793, welches der Vollendung der Constitution und ihrer Annahme gewidmet war, entriss André Chénier, der früher zu den Bewunderern Davids gehört hatte, die zornigen Verse:

Arts dignes de nos yeux, pompe et magnificence
Dignes de notre liberté,
Dignes des vils tyrans qui dévorent la France,
Dignes de l'atroce démençe
Du stupide David qu'autrefois j'ai chanté. *)

David stieg inzwischen auf der Stufenleiter republikanischer Ehren immer höher empor. Er wurde Mitglied des Comités für den öffentlichen Unterricht und der Kunstcommission. Am 17. Jan. 1791 stimmte er als Mitglied der Bergpartei für den Tod des Königs, der ihm nur Wohlthaten erwiesen hatte. **) Ein Ereigniss, welches durch das Resultat dieser Abstimmung veranlasst wurde, führte ihn auch wieder seiner Kunst zu. Einer der Leibgardisten des Königs, ein gewisser Paris, ermordete am Tage vor der Hinrichtung des Königs, am 20. Januar, in einem Wirthshause den Deputirten des Yonnedepartements, Lepelletier de Saint-Fargeau, weil derselbe für den Tod des Königs gestimmt hatte. Nichts konnte den Mitgliedern des Convents erwünschter kommen. Hier bot sich eine Gelegenheit, um den üblen Eindruck, welchen die Verurtheilung des Königs im Volke hervorgerufen, zu verwischen und die Leidenschaften auf das höchste zu entflammen. Der nackte Leichnam des Ermordeten

*) Künste, würdig unserer Augen, Pomp und Pracht, würdig unserer Freiheit, würdig der elenden Tyrannen, welche Frankreich zerreißen, würdig des grausamen Wahnsinns jenes Dummkopfs von David, den ich früher besungen habe.

**) Seine Frau, deren Familie zur royalistischen Partei gehörte, liess sich wegen dieses Votums von ihm scheiden, vereinigte sich aber nach seiner Gefangennahme wieder mit ihm.



mit der klaffenden Wunde in der Brust wurde auf einem Paradebett öffentlich ausgestellt, und dieser furchtbare Anblick begeisterte David dergestalt, dass er ihn durch seine Kunst festzuhalten beschloss. Schon am 29. März 1793 überreichte er dem Convent das fertige Gemälde mit einer bombastischen Rede, in welcher er den König einen »schändlichen Tyrannen« nannte.

Das Bild, welches den Naturalismus in der französischen Malerei inaugurirt, ist nach mannigfachen Schicksalen — der Künstler erhielt es nach dem Sturze der Jacobiner wieder zurück — in das Schloss von Saint Fargeau (Yonne) gekommen. *) Unmittelbar nach Lepelletiers Tode hatte David sein Profil mit der Feder gezeichnet. Nur von dem einen Gedanken beseelt, die Züge »des ersten Märtyrers der Freiheit«, wie ihn die Aufschrift auf der Federzeichnung nennt, mit möglichster Treue und mit ergreifender Wahrheit zu fixiren, liess David seine classischen Allüren fallen und begnügte sich damit, ein schlichtes Bild der Wirklichkeit zu geben. Und in diesem Streben nach Einfachheit verliess er zum ersten Male den Kothurn, verlernte er zum ersten Male das falsche Pathos, wurde er zum ersten Male der Künstler, der einen Anspruch auf die Anerkennung der Nachwelt erheben darf. Das Gemälde zeigt den Ermordeten lang ausgestreckt auf einem Bette liegend. Der Kopf und der nackte Oberkörper sind von Kissen gestützt. Der linke Arm liegt an der Seite, an welcher man die breite blutige Wunde sieht. Die bis zu den Knien sichtbaren Beine sind mit einem Tuche bedeckt. Ueber dem Todten hängt an einem dünnen Faden ein Schwert, auf dessen Klinge man den Namen des Mörders liest. Sie durchbohrt einen Zettel mit den Worten: Je vote la mort du tyran! (Ich stimme für den Tod des Tyrannen!)

In demselben Jahre bot sich David noch einmal die Gelegenheit, einen zweiten Schritt auf diesem mit Glück betretenen Wege zu thun. Am 13. Juli fiel Marat unter den Dolchstichen der heldenmüthigen Charlotte Corday. David präsidirte gerade einer Sitzung des Clubs der Jacobiner, die ihn für würdig befunden hatten, ihre Versammlungen zu leiten, als die Nachricht von dem Tode des Blutmenschen eintraf. David küsste

*) J. L. Jules David a. a. O. S. 640. In der Conventssitzung des 29. März 1793 wurde auch der Beschluss gefasst, das Gemälde Davids stechen zu lassen. Das Original wurde aus dem Nachlasse des Künstlers von Madame de Mortefontaine, der Tochter Lepelletiers, für 100,000 Frcs. angekauft. Der Dame mochte die Erinnerung an die Rolle, welche ihr Vater gespielt, nicht angenehm sein. Denn sie liess die Attribute (also wohl den goldenen Bürgerkranz und das obenhängende Schwert) entfernen. Auch wurde auf ihr Gesuch die Kupferstichplatte im Jahre 1826 vernichtet.



vor der Versammlung den Bürger, welcher die Verhaftung der Mörderin veranlasst hatte. In der Nationalversammlung wurde er von dem Sprecher einer der Deputationen aus dem Volke geradezu aufgefordert, auch Marats Bildniss zu malen. »Wo bist du, David? du hast das Bild Lepelletiers der Nachwelt überliefert, du hast noch ein Bild zu malen.« David erklärte sich sofort bereit. Auch für dieses Gemälde hat er eine Skizze unmittelbar nach der Natur aufgenommen, eine Federzeichnung, die sich im Besitze Davids, des Enkels, befindet. Wiederum ein Meisterstück naturalistischer Darstellungskunst. Hier ist das Gesicht ganz von vorn gesehen. Durch die halb geöffneten Lider starren uns die gebrochenen Augensterne entgegen. Die dünnen, ebenfalls halb geöffneten Lippen umspielt ein Zug thierischer Grausamkeit und Blutgier. Ein widerwärtiges Gesicht von unbeschreiblicher Gemeinheit, das kein Gegner, sondern ein Freund mit liebevoller Sorgsamkeit der Natur abgelauscht hat. Der Kopf des Todten ist mit einem weissen Tuche umwunden, unter welchem einige Büschel Haare auf die niedrige Stirn herabfallen. In den vier Ecken der Zeichnung liest man: A Marat l'Ami du Peuple David (Marat, dem Freunde des Volkes, David). Auf dem ausgeführten Gemälde ist der Eindruck des Grauens noch verstärkt. Der Mordstahl der Corday traf den »Freund des Volkes« bekanntlich, während dieser im Bade sass. Getreu der Zeichnung nachgebildet ist der Kopf des Sterbenden rückwärts auf den Rand der Badewanne gesunken, die mit weissen Tüchern drapirt ist. Der rechte Arm und die Hand, welche noch die Feder hält, hängen schlaff aus der Wanne auf die Erde herab, der linke, mit dem Briefe der Corday zwischen den Fingern, ruht auf einem quer über der Wanne gelegten Brette, welches mit grünem Tuch bekleidet ist. An der rechten Seite der Brust sieht man eine breite Wunde, aus welcher schwarzes Blut über die Brust fliesst. Am Fussende der Wanne steht eine Kiste mit Papieren und Schreibzeug. Auf dem Erdboden liegt das Messer, mit welchem der tödtliche Streich geführt worden ist. Auch bei diesem Bilde hat sich David ganz von seiner auf die Antike dressirten stilisirenden Auffassung frei gehalten und nur allein der Wahrheit und Einfachheit gedient. Für so einfache Farbencontraste reichten auch seine coloristischen Mittel völlig aus. Auch dieses Bild wurde im Conventssaale aufgehängt, aber später dem Künstler wieder zurückgegeben. Die Ideale der Revolution standen auf schwachen Füßen: heute masslos vergöttert und in das Pantheon versetzt, wurden sie morgen erbarmungslos in den Koth getreten. Dasselbe Schicksal blieb auch David nicht erspart.

Noch bevor er den »Marat« vollendet, fand der jahrelange Kampf, den er gegen die Akademie geführt, das ihm erwünschte Ende. Als man



ihn im Frühjahr 1793, da die Reihe an ihn gekommen war, aufforderte, für einen Monat in seiner Eigenschaft als Professor der Akademie den Unterricht in der Modellklasse zu leiten, gab er schriftlich die ebenso brüske wie lakonische Antwort: *Je fus autrefois de l'Académie. David, député de la Convention nationale.* (Ich bin Mitglied der Akademie gewesen. David, Deputirter des Nationalconvents.) Es war die offene Kriegserklärung an eine Körperschaft, welcher David längst den Untergang geschworen hatte. Nach einer fulminanten, mit sentimentalen Geschichten gegen die Hartherzigkeit der Akademiker durchflochtenen Rede setzte David im Juli 1793 die Aufhebung der Akademie für Malerei und Bildhauerkunst durch. An ihre Stelle und die der anderen ebenfalls aufgehobenen Akademien sollte eine Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften und Künste treten. David schritt, der Wüthendsten einer, immer weiter auf der Bahn des Terrorismus vorwärts. Am 13. September 1793 wurde er zum Mitglied des Sicherheitsausschusses ernannt, in welchem er die Partei Robespierres vertrat, und wohnte in dieser Eigenschaft dem alles menschliche Gefühl empörenden Verhöre bei, welches am 7. Oktober mit der Schwester und der Tochter Ludwigs XVI. auf Grund einer dem unglücklichen Dauphin abgepressten Aussage angestellt wurde. Auch auf diesem schmachvollsten Blatt der Revolutionsgeschichte ist Davids Name verzeichnet. Endlich wurde ihm noch die Ehre zu Theil, vom 5. bis zum 21. Januar 1794 dem Nationalconvent zu präsidiren.

Damit hatte die politische Rolle Davids aber ihren Höhepunkt erreicht. In den Sturz Robespierres wurde auch er verwickelt. Der 9. Thermidor raubte ihm für immer sein Ansehen als Politiker. Am 13. Thermidor (31. Juli) erhob ein gewisser André Dumont im Nationalconvent folgende Anklage gegen ihn: »Bürger! Wollt ihr nach der majestätischen und imposanten Stellung, die ihr eingenommen habt, nach dieser erhabenen Energie, von welcher ihr ein schlagendes Beispiel gegeben habt, dulden, dass ein Verräther, ein Complice Catilinas, in eurem Sicherheitsausschusse sitzt? Wollt ihr es dulden, dass David, dieser Usurpator, dieser Tyrann der Künste, der ein ebenso grosser Verbrecher als Feigling ist, wollt ihr es dulden, dass diese verächtliche Persönlichkeit noch ungestraft an den Orten umhergehen darf, an welchen er über die Ausführung der Verbrechen seines Meisters, des Tyrannen Robespierre, nachsinnt? Der Augenblick ist gekommen, Bürger; die Schatten des Verbrechers müssen verschwinden, von welchem Frankreich soeben befreit worden ist . . . David ist nicht der einzige, der an Robespierre verkauft worden ist. Der Hofstaat dieses Cromwell ist noch nicht ganz vernichtet. Seine Minister, auf deren Gesichtern man das Verbrechen liest,



werden bald entlarvt werden. Ich schwöre es, sie bis zum Tode zu verfolgen; in diesem Augenblick aber beschränke ich mich darauf, zu fordern, dass der Verräther David aus dem Sicherheitsausschusse fortgejagt wird.« Als diese schwere Anklage beendet war, trat David in den Convent. Er ergriff sogleich das Wort zu einer Entgegnung, die in Anbetracht des Umstandes, dass er noch wenige Tage zuvor im Jacobinerclub Robespierre umarmt und ihm zugerufen hatte: »Wenn du den Schierlingsbecher trinken musst, so werde ich ihn mit dir trinken!« recht kläglich ausfiel und daher auch nur einen sehr geringen Eindruck machte. Er trug kein Bedenken, seinen vergötterten Freund Robespierre fallen zu lassen und zu erklären, dass der Unglückliche ihn über alle Begriffe getäuscht hätte. Der Tod wäre ihm lieber, als diese Erfahrung. Er würde sich von nun an nicht mehr an die Männer, sondern an die Prinzipien anschliessen.

Derselbe Mann, der hier mit so hochtönenden Phrasen um sich warf, zeichnete drei Jahre später das Profil Napoleons auf die Wand des Ateliers und rief seinen Schülern zu: »Meine Freunde, das ist mein Held.«

Anfangs schien es, als sollte David sich glücklich aus der Schlinge ziehen. Er konnte den Convent unbehelligt verlassen. Am 15. Thermidor kam man aber auf seine Angelegenheit zurück, und nun wurde ein Verhaftsbefehl gegen ihn ausgefertigt. Er wurde nach dem Luxemburg gebracht, dort aber nicht in allzustrenger Haft gehalten, da ihn einer seiner Schüler besuchen und er sich mit seiner Kunst beschäftigen durfte. Hier fasste er den ersten Gedanken zu seinem Gemälde »Die Sabinerinnen«. Inzwischen setzten seine Freunde, seine Schüler, seine Frau alle Hebel an, um seine Freilassung oder doch die Aufnahme seines Prozesses zu erwirken. Aber erst am 29. Dezember wurde er freigelassen. Für ihn war diese lange Haft ein Glück. Die Leidenschaften hatten sich etwas beruhigt, man war des Blutes überdrüssig, und die Köpfe der Republikaner erfreuten sich einer grösseren Sicherheit.

David betrat den Nationalconvent nicht mehr. Er hatte seinen Kindern das Versprechen geben müssen, fortan der Politik den Rücken zu kehren, und es blieb ihm so der Schmerz erspart, mit anzusehen, dass seine Bilder Lepelletiers und Marats aus dem Saale entfernt wurden, weil man jede Erinnerung an die Periode der Schreckensherrschaft tilgen wollte. Aber er sollte sich nicht seiner stillen Zurückgezogenheit erfreuen. Er hatte während seiner politischen Thätigkeit durch sein tyrannisches Auftreten gegen seine Kunstgenossen nur Hass gesät, und diese Saat ging jetzt, wo dem Tyrannen das Schwert der Gewalt aus den Händen gewunden war, in starken Halmen auf. Die Mitglieder der



Sektion des Museums, derjenigen Stadtgegend, in welcher das Louvre lag, in der also die Akademiker wohnten, denen er den Garaus gemacht, reichten beim Nationalconvent eine siebzehn Punkte umfassende Anklageschrift gegen ihn ein. Der Aufstand des von Terroristen und Montagnards geleiteten Pöbels vom 20. Mai 1795 trat hinzu, um von neuem die Verhaftung Davids zu veranlassen. Er blieb mehrere Wochen im Gefängniss, durfte dann in einem Privathause unter Obhut eines Gensdarmen wohnen und wurde endlich durch die allgemeine Amnestie vom 26. Oktober 1795 ausser Verfolgung gesetzt. Damit hatte Davids politische Laufbahn, welche den Charakter des Künstlers in keinem ehrenvollen Lichte gezeigt hat, ein Ende. Aber noch nicht die Unannehmlichkeiten, welche ihm aus seiner Beschäftigung mit der Politik erwachsen sollten. Auf die Zeit der Schreckensherrschaft folgte eine Periode der Reaction, in welcher auch die royalistische Partei wieder ihr Haupt zu erheben begann. Auf ihre Anhänger und mit ihnen verbündete, eifersüchtige Künstler sind nach der Meinung J. L. Jules Davids, des Enkels, die Angriffe zurückzuführen, denen der Meister, »le monstre hideux, la grosse joue«, wie man ihn nannte, besonders im Jahr 1797 ausgesetzt war. Diese Angriffe nahmen schliesslich einen so gefährlichen Charakter an, dass Napoleon Bonaparte, der General der Republik, welcher sich damals in Italien befand und den jungen Gros, den erfolgreichsten Schüler Davids, in seiner Umgebung hatte, wahrscheinlich durch letzteren veranlasst wurde, David ein Asyl in Italien anzubieten. Obwohl dieser schon damals in heller Begeisterung für den Helden von Lodi und Arcole entflammt war, wies er dennoch dieses Anerbieten zurück, vermuthlich weil er die Arbeit an seinem grossen Gemälde »Die Sabinerinnen«, welches ihn damals auf das lebhafteste beschäftigte, nicht unterbrechen wollte. Die Aufopferung und Treue seiner edlen Gattin während der Monate seiner Gefangenschaft hatte ihm den Gedanken eingegeben, die Aufopferungsfähigkeit des Weibes in ihrer ganzen Grösse an einem Beispiele der römischen Geschichte zu zeigen, und zu diesem Zwecke wählte er den Augenblick aus dem Kampf der Römer und Sabiner, wie sich Hersilia, die Gattin des Romulus, mit fliegenden Haaren zwischen den letzteren, der schon seinen Wurfspiess gegen Tatius erhoben hat, und den Sabinerkönig wirft und so die Streitenden trennt.

Um diese Zeit hatte sich bereits in Davids künstlerischem Glaubensbekenntniss ein Umschwung vollzogen, mit welchem eine neue Periode seiner Thätigkeit anhebt, die wir die »griechische« nennen können, weil sich der Meister mehr dem Ideal der griechischen Antike zu nähern suchte. Dieser Umschwung documentirte sich insofern, als in der Dar-



stellung der Figuren griechische Anmuth und griechischer Sinnenreiz an die Stelle der römischen Strenge traten. So erscheinen die Figuren auf dem Gemälde der »Sabinerinnen« in heroischer Nacktheit. Die Modellirung ist weicher und zarter und die Farbe fröhlicher, aber auch bunter und unharmonischer geworden. Diese Umwandlung hing wiederum mit der allgemeinen Zeitströmung zusammen. Nachdem der jacobinische Schrecken, der wie ein Alp auf dem öffentlichen Leben gelastet hatte, beseitigt worden war, lockerten sich auch die republikanischen Sitten. Das blutige Wahrzeichen der Guillotine dämpfte nicht mehr die Lebenslust der Pariser, und so gab sich denn bald in der Tracht, in den Salons und in den öffentlichen Vergnügungen eine freiere Auffassung des Lebens kund. Davids Werke hatten erheblich an der Verbreitung des antiken Geschmacks mitgewirkt, der sich bald auch auf die Kleidung, insbesondere auf die weibliche, erstreckte. Eine Anzahl Davidscher Schüler, die weit über ihren Meister hinausgingen und sich desshalb »les Primitifs«, die Ursprünglichen, nannten, wollten zwar allen Ernstes das antike Costüm auch für das männliche Geschlecht wieder einführen und liefen, wie Paris und Agamemnon gekleidet, auf den Strassen umher. Aber David kehrte diesen Heissspornen den Rücken, und sie verloren sich bald in der Dunkelheit, ebenso wie die Sekte der »Méditateurs«, der Denker, die sich ebenfalls aus Davidschen Schülern recrutirte und das Axiom aufstellte, alle künstlerischen Studien seien überflüssig und allein durch das Nachdenken und die Einbildungskraft zu ersetzen.

Während der Zeit des Direktoriums bevorzugte die weibliche Mode die dünnen Kleiderstoffe, welche nicht nur die Körperformen völlig preisgaben, sondern auch die Farbe der Haut oder doch die der seidenen, fleischfarbigen Tricots, mit welchen die Beine bekleidet waren, durchscheinen liessen. Hals, Arme und Busen wurden völlig entblösst getragen. Diese lockere Tracht kam David insofern zu statten, als nach dem Beispiele der Mädchen von Croton, welche dem Zeuxis für seine Helena ihre Reize anboten, drei junge Damen aus der besten Gesellschaft sich ihm als Modelle für die Gestalt der Hersilia zur Verfügung stellten und kein Bedenken trugen, dem Maler die Schönheit ihres Körpers zu enthüllen. Eine vierte, Madame de Bellegarde, hatte für eine andere der Sabinerinnen als Modell gedient und zeigte sich seitdem öffentlich in der Frisur dieser Sabinerin.

Die Vollendung des Gemäldes zog sich bis zum Jahre 1799 hin. In der Zwischenzeit, im Jahre 1797, hatte David noch das Glück, seinen »Helden« malen zu dürfen. Da Napoleon nur schwer zu einer Sitzung zu bewegen war, hatte der Künstler vorher eine Composition entworfen, welche



den sieggekrönten Feldherrn nach der Schlacht bei Castiglione darstellen sollte. Während der dreistündigen Sitzung fand er nur die Zeit, den Kopf anzulegen, und dabei blieb es auch. Das Bild wurde niemals vollendet. David bewahrte es bis zu seinem Tode in seinem Atelier auf. Später wurde der Kopf mit dem Bruststück herausgeschnitten, und in dieser Gestalt ist das merkwürdige Denkmal in den Besitz des Herzogs von Bassano gekommen. David hatte übrigens bald darauf Ursache, seinen Enthusiasmus für den Helden von Lodi etwas abzukühlen. Napoleon besuchte ihn eines Tages, als sich die »Sabinerinnen« der Vollenendung nahten. Er tadelte die Art, wie die römischen Soldaten kämpften, und als ihn David widerlegte, fuhr er fort: »Ihren Kriegern fehlt es an Wärme, an Bewegung, an Enthusiasmus; desshalb glauben Sie mir, lieber David, ändern Sie das, und Jedermann wird meiner Meinung sein.« — »Diese Generäle verstehen nichts von der Malerei,« rief David ärgerlich aus, als sich Napoleon entfernt hatte, und doch hatte dieser mit richtigem Instinkt die Achillesferse der Davidschen Gemälde erkannt.

Mit der Ausstellung des Bildes war eine Neuerung verbunden, die seit dieser Zeit vielfach nachgeahmt wurde und mit der in unsern Tagen ein tadelnswerther Missbrauch getrieben wird. Auf sein Ersuchen wurde David nämlich von der Regierung ein Saal im Louvre, der heutige Saal der Pastellgemälde, überlassen, in welchem er die »Sabinerinnen« gegen ein Eintrittsgeld ausstellte. Die Ausstellung wurde am 21. Dezember 1799 eröffnet und fand einen ungeheuren Zuspruch. Alle Welt war der Politik überdrüssig geworden und flüchtete sich um so lieber in das Reich der schönen Künste, als die letzte Zeit der Direktorialregierung eine unerträgliche Misswirthschaft im öffentlichen Leben herbeigeführt hatte. David hatte ein Programm herausgegeben, welches jedem Besucher der Ausstellung eingehändigt wurde und in welchem sich der Maler, um das Ungewöhnliche seines Schrittes zu entschuldigen, nicht nur auf den englischen Maler West berief, der mit der Ausstellung zweier Gemälde (Tod des Generals Wolfe und Lord Chatham) ungeheure Summen verdient hatte, sondern auch auf das Beispiel van Dycks, der in London ähnliche Separatausstellungen veranstaltet haben und dadurch reich geworden sein sollte. Er gab ferner in diesem Programme eine ausführliche historische Erläuterung des Gegenstandes und suchte schliesslich die Nacktheit seiner Helden mit Berufung auf die antiken Denkmäler zu motiviren. Er schloss mit der zuversichtlichen Hoffnung: »Als ich dieses Bild malte, war es meine Absicht, die antiken Sitten mit solcher Genauigkeit zu schildern, dass die Griechen und Römer, wenn sie mein Werk sehen könnten, gefunden hätten, dass ich mit ihren Gewohnheiten vertraut bin.«



Die öffentlichen Beurtheilungen, die im Gegensatz zu dem Enthusiasmus des grossen Publikums ziemlich kühl waren, nahmen vorzugsweise an der Nacktheit der Helden Anstoss, und gegen sie richteten sich auch die Spöttereien derer, welche die Vergehen des Politikers noch nicht vergessen hatten. Eines der in Umlauf gesetzten Spottgedichte lautete:

En habillant, in naturalibus,
 Et Tatius et Romulus,
 Et de jeunes beautés, sans fichus ni sans cottes,
 David ne nous apprend, que ce que l'on savait;
 Depuis longtemps Paris le proclamait
 Le Raphaël des sans-culottes.*)

Indessen hatten diese Angriffe auf das grosse Publikum keinen Einfluss. »Da die Antike in der Mode war, liess sich die Menge durch solche Rufe des beunruhigten Schamgefühls nicht abhalten und drängte sich nach wie vor zum Louvre. Es gehörte zum guten Ton, die Ausstellung der »Sabinerinnen« zu besuchen. Die eleganten Damen suchten eine Ehre darin, mit lauter Stimme alle Schönheiten und Mängel hervorzuheben, sie nannten jeden Muskel bei seinem Namen und liessen sich mit einer durchaus männlichen Freiheit über die Fülle oder die Magerkeit der Formen aus. Man berichtet uns, wie sie aufmerksam ihre Lorgnetten über alle Einzelheiten des Gemäldes spazieren liessen. Denjenigen Damen, welche noch nicht auf einer so hohen Stufe der Unbefangenheit angelangt waren, diente ein Fächer, in dessen Stäbe ein Augenglas eingeschoben war, dazu, das Treffende der Bemerkungen, die um sie herum gemacht wurden, zu controliren und ihre Verlegenheit zu verbergen, während sie zugleich ihre Neugierde befriedigten.« **)

Das Gemälde blieb länger als fünf Jahre ausgestellt und brachte während dieser Zeit dem Maler die stattliche Summe von 65,627 Frs. ein. Im Jahre 1819 wurde es zusammen mit dem 1814 vollendeten »Leonidas vor dem Kampf an den Thermopylen« für 100,000 Frs. verkauft, ist aber später in das Louvre gekommen. Im Jahre 1810 befand es sich unter den Gemälden, welche sich um den von der Regierung ausgesetzten, sogenannten Decennialpreis von 10,000 Frs. bewarben, brachte es aber nur zu einer ehrenvollen Erwähnung, weil, wie J. L. Jules David, der Enkel, annehmen zu müssen glaubt, der Neid der Collegen nur zu gern

*) Indem David Tatius und Romulus in naturalibus und junge Schönheiten ohne Busentuch und Unterröcke zeigt, lehrt er uns nur, was man schon wusste; längst hat ihn Paris als den Raphael der Sansculotten (der Ohnhosigen) proclamirt.

**) J. L. Jules David a. a. O. S. 360.



jede Gelegenheit ergriff, um dem berühmten Meister eine Niederlage zu bereiten. Den Preis trug Girodet mit einer Scene aus der Sündfluth davon.

Im September 1801 erhielt die Separatausstellung noch eine besondere Anziehungskraft durch das berühmte Reiterportrait des ersten Consuls, der nach seiner Rückkehr aus dem italienischen Feldzuge, mit den frischen Lorbeeren von Marengo geschmückt, den Wunsch ausgesprochen hatte, von David gemalt zu werden. Er soll dem Maler selbst die Auffassung vorgeschrieben haben: ruhig auf einem feurigen Pferde, und so wählte David den Moment, wie Napoleon im Galopp über die Felsenstrasse des grossen St. Bernhard sprengt. Während der Wind seinen Mantel aufbauscht und die Mähne seines Pferdes peitscht, sitzt er auf demselben wie aus Erz gegossen, mit der erhobenen Rechten auf die schneeigen Bergeshäupter deutend, die es zu überwinden gilt. Auf einem Felsen im Vordergrund liest man den Namen Bonapartes neben denen Hannibals und Karls des Grossen. Der ehemalige Cato der Revolution, der mit Entrüstung die Zumuthung zurückwies, einen König zu malen, konnte nicht weiter in niedriger, »fuchsschwänzelter« Schmeichelei gehen. Der gute Stern, der ihn leitete, als er Lepelletier von Saint-Fargeau und Marat malte, verliess ihn hier. Das ganze Bild ist eine hohle akademische Phrase ohne Wahrheit und Leben, trocken in der Farbe und theatralisch in der Bewegung, deren gesuchter Contrast durchaus nicht zu der beabsichtigten Geltung kommt. *) Das Original dieses Gemäldes, von welchem er später noch vier oder fünf Wiederholungen anfertigte, befindet sich im Museum von Versailles. Eine der Wiederholungen, die für Napoleon selbst gemalt war, ist 1815 von Blücher als Trophäe aus St. Cloud nach Berlin gebracht worden, wo sie sich gegenwärtig im königlichen Schlosse befindet.

In demselben Jahre 1800, in welchem David diesen Superlativ von Unnatur zu Wege brachte, schuf er eines seiner anmuthigsten und natürlichsten Bilder, eines von jenen wenigen, welche die Prüfung von acht Jahrzehnten siegreich überstanden haben: das Portrait der geistreichen und schönen Madame Récamier. In der Auffassung kam der antike Geschmack des Tages zur Geltung: auf einem Ruhebett von antiker Form lang ausgestreckt, in ein weisses Gewand von feinem, fast durchsichtigem Gewebe gekleidet, welches bis auf den Boden herabhängt, kehrt die berühmte Frau

*) Ernest Chesneau a. a. O. S. 39: »Ein berühmtes, aber unter künstlerischem Gesichtspunkte unzulässiges Portrait, auf welchem der Reiter voll falscher Emphase ist und das Thier keiner der zahlreichen Pferderassen angehört, welche die Wissenschaft kennt.«



dem Beschauer den Rücken zu, wendet ihm aber drei Vierteltheile ihres Angesichtes entgegen. Ihre Haare sind nach dem Vorbilde der Venus von Medicis frisirt, und ihre Füße sind unbekleidet. Es ist das Badezimmer, in welchem sie der Ruhe pflegt. Ein Candelaber mit brennendem Räucherbecken steht zu ihren Füßen. Der graue Hintergrund ist mit bewunderungswürdiger Feinheit abgetönt, eine Fertigkeit, in welcher auch die französischen Portraitmaler unserer Tage eine erstaunliche Meisterschaft besitzen. Von diesem grauen Hintergrunde hebt sich das weisse Gewand in leuchtender Kraft ab, und auch in dem feingeschnittenen Antlitz haben die malerischen Reize das Uebergewicht über die Vorzüge des Zeichners. Nächst dem Portrait seiner Schwiegermutter, der Madame Pécoult (1783 gemalt), welches für die Zeit der absterbenden Rocokokunst ebenso charakteristisch ist, wie das der Madame Récamier für die Zeit des Consulats, hat David kein Werk geschaffen, in welchem ein reiches Geistes- und Seelenleben so voll zum Ausdruck kommt und welches zugleich nach der Seite des Colorits so grosse Reize entfaltet. Es ist eher ein Glück als bedauerlich, dass David dieses Bild nicht in seinem Sinne »vollendet« hat. Vielleicht wäre dadurch der Ausdruck hoher Lebendigkeit und die Frische und Zartheit der Färbung verloren gegangen, welche gegenwärtig die Vorzüge dieses Portraits bilden, zu dessen Vollendung noch einige Sitzungen nöthig waren. David weigerte sich nämlich, die Arbeit weiter fortzuführen, weil seine Eitelkeit dadurch verletzt worden war, dass Madame Récamier ihr Bildniss auch bei seinem Schüler Gérard bestellt hatte.

Noch einmal, im Jahre 1805, gelang David ein ähnlicher glücklicher Wurf. Zwei Tage nach seiner Krönung hatte ihn Napoleon zu seinem »ersten Maler« ernannt, und in dieser Eigenschaft erhielt er den Auftrag, das Gedächtniss an die Inthronisation des neuen Kaisers in vier grossen Ceremonienbildern festzuhalten, welche die Krönung des Kaisers, die Inthronisation der beiden Majestäten in der Kirche Notre Dame, die Vertheilung der Adler auf dem Marsfelde und die Ankunft des Kaisers und der Kaiserin vor dem Stadthause, in welchem ihnen ein Fest gegeben worden war, darstellen sollten. Für das erste dieser Bilder malte er als Vorstudie das Portrait des Papstes Pius VII., ein Muster von Einfachheit und Wahrheit, an welchem man nur zu tadeln hatte, dass sich die Inschrift des Künstlers zu sehr bemerkbar machte.*) Diese treffliche Studie ist auch für das grosse Gemälde von Nutzen gewesen, da die Figur des

*) NAPOLEONIS. FRANCORUM. IMPERATORIS. PRIMARIUS. PICTOR. LUD. DAVID. PARISIIS. 1805. Daneben der Stern der Ehrenlegion, deren Mitglied David war.



Papstes zu den wenigen Parteen desselben gehört, die man als erträglich bezeichnen darf. Ausser ihr ist eigentlich nur noch die Hauptgruppe, der Kaiser, welcher seiner vor ihm knieenden Gemahlin die Krone aufsetzt, nicht misslungen. Die übrigen Figuren bilden ein wirres Durcheinander, welches weder durch die Composition noch durch die Farbe geklärt wird. *) Ganz und gar misslang das zweite Gemälde, die Vertheilung der Adler, welches auch eine herbe Beurtheilung fand, während man der Krönung noch mit grossem Wohlwollen begegnet war. Dieser entschiedene Misserfolg veranlasste David, von der Ausführung der beiden andern Gemälde abzustehen und wieder zu seinen Griechen zurückzukehren. Schon seit geraumer Zeit stand eine umfangreiche Composition auf seiner Staffelei, deren Mittelpunkt Leonidas bildete. David hatte aber nicht einen Moment des Kampfes gewählt, sondern den Augenblick, wie Leonidas, bevor er sich mit seinen Getreuen den Persern entgegenwirft, über seinen Entschluss nachdenkt. Im Vordergrund sitzt der Held auf einem Felsen, in tiefes Sinnen verloren, während sich neben und hinter ihm seine Krieger zum Kampfe rüsten. Was David erstrebt hatte, in dem Angesichte des Leonidas eine tiefe seelische Erregung, den Reflex eines gewaltigen Seelenkampfes, zum Ausdruck zu bringen, lag völlig ausserhalb der Fähigkeiten eines Malers, dessen ganze Begabung so äusserlich wie möglich angelegt war. Das Gemälde, welches sich jetzt im Louvre befindet, wurde 1814 vollendet. Es war das letzte, welches David in Frankreich gemalt hat.

Nach der ersten Abdankung Napoleons schien es zwar, dass David auch unter dem Scepter der Bourbonen seine Kunst würde in Frieden ausüben können, wenn ihm auch die Sonne der Hofgunst nicht mehr leuchtete. Aber alle seine Interessen, die eigenen wie die seiner Familie, waren so eng mit der napoleonischen Dynastie verknüpft, dass er nach der Rückkehr Napoleons von Elba sich begeistert an seinen »Helden« anschloss und den kurzen Glanz der hundert Tage in vollen Zügen genoss. Als Ludwig XVIII. wieder auf den Thron gesetzt wurde, fand es David für gerathen, Paris zu verlassen und die weitere Entwicklung der Ereignisse in der Schweiz abzuwarten, nachdem er zuvor die beiden grossen Gemälde der Krönung und der Adlervertheilung, die man ihm nach der ersten Restauration wiedergegeben hatte, jedes des leichteren Trans-

*) Das Gemälde, kurzweg *Le Sacre* genannt, befindet sich ebenso wie die Vertheilung der Adler im Museum von Versailles. Als die deutschen Heere 1870 gegen Paris anrückten, wurde das Bild zusammengerollt und nach Paris gebracht, damit es nicht in die Hände der Sieger fiel. Es ist bekannt, dass die schamlosen Kunsträubereien der napoleonischen Armee von der deutschen Heeresleitung 1870 und 1871 nicht vergolten worden sind.



portes wegen in drei Stücke zerschnitten und zusammengerollt, nach dem Westen geschickt hatte. In der Schweiz fand David jedoch eine wenig sympathische Aufnahme, und er entschloss sich daher wieder zur Rückkehr, da ihn ein Erlass des Königs über die Anhänger Napoleons in Betreff seiner persönlichen Sicherheit beruhigte. Aber seines Bleibens in Paris war nicht lange mehr. Am 2. Januar 1816 nahm die Deputirtenkammer fast einstimmig das sogenannte Amnestiegesetz an, durch das die »Königsmörder«, welche Aemter von dem Usurpator angenommen hatten, als »unversöhnliche Feinde Frankreichs und der legitimen Regierung« für ewige Zeiten aus dem Königreiche verbannt wurden.

Bei dieser Gelegenheit zeigte David zum ersten Male eine Charakterstärke, die der Politiker bisher hatte vermissen lassen, zeigte er sich zum ersten Male der griechischen und römischen Bürgertugenden würdig, die er so oft verherrlicht hatte. Obwohl der Polizeiminister selbst ihm volle Sicherheit garantirte, bestand er doch darauf, in die Verbannung zu gehen, weil er sich nicht durch eine private Gunst der Exemption von einem Gesetze erfreuen wollte, unter welchem so viele seiner alten Freunde leiden mussten. Anfangs hatte er die Absicht, nach Rom zu gehen. Aber dort wurde ihm der Aufenthalt nicht gestattet, und so begab er sich nach Brüssel, wo er den Rest seines Lebens in uneingeschränkter Thätigkeit zubrachte. Obwohl er die Verbannung mit Seelengrösse ertrug, hegte er bis zu seinem letzten Augenblicke noch die Hoffnung, dereinst nach Paris zurückkehren zu dürfen, an welches ihn die Erinnerung eines thatenreichen Lebens und seine blühende Schule fesselte. Mit Rücksicht auf diese Hoffnung schlug er auch das glänzende Anerbieten aus, welches König Friedrich Wilhelm III. von Preussen unmittelbar nach seiner Uebersiedlung nach Brüssel an ihn richtete. Er sollte mit dem Titel »Minister der schönen Künste« die Leitung der Kunstakademie unter so vortheilhaften Bedingungen übernehmen, wie sie ihm nicht einmal Napoleon gestellt hatte. Aber selbst die Vermittlung Alexanders von Humboldt führte nicht zu dem von dem Könige gewünschten Ziele. Auf der andern Seite that David auch nichts, was unter seiner Würde gewesen wäre, um die Erlaubniss zu seiner Rückkehr zu erlangen. Gros, sein treuester Schüler und ergebenster Anhänger, arbeitete unablässig daran, alle Hindernisse aus dem Wege zu räumen, als die Ermordung des Herzogs von Berry durch einen fanatischen Republikaner im Februar 1820 weiteren Versuchen ein Ziel setzte.

David fand übrigens in Brüssel die wärmste Aufnahme, insbesondere von Seiten der Künstler und der Akademicien, die jede Gelegenheit benutzten, um den berühmten Mann zu feiern. Auch das Publikum zeigte



ein lebhaftes Verständniss für seine Werke, die er, jetzt aber für wohlthätige Zwecke, öffentlich ausstellte. Man übersah liebevoll den Verfall seiner Kraft und hielt sich nur an die Vorzüge der in Brüssel geschaffenen Gemälde, unter welchen »Amor und Psyche«, der »Zorn des Achilles« und »Mars von Venus und den Grazien entwaffnet« die bedeutendsten sind. Das letztere Bild wurde auch in Paris ausgestellt, dort aber von einem Theile der Kritik als ein Rückschritt gegen die früheren Arbeiten Davids bezeichnet. Die merkwürdigste der damals erschienenen Recensionen ist jedenfalls diejenige, welche der jugendliche Thiers, der Schöpfer der napoleonischen Legende, über den Maler des ersten Kaiserreichs und sein neuestes Bild im »Constitutionnel« veröffentlichte. In wenigen Sätzen ist darin die positive und die relative, die künstlerische und die historische Bedeutung Davids zusammengefasst. »Bewundert man,« sagt er, »ausschliesslich die schönen Linien, die, wenn auch auf Kosten der Wahrheit glänzenden Farben, dann muss dieses Gemälde als ein Meisterwerk erklärt werden; denn es steht am Ziele des Weges, zu welchem sich David entschlossen hat. Glaubt man dagegen, dass der Stil nicht bis zur akademischen Formel, dass die Zeichnung nicht bis zur Nachahmung der Statuen, die Farbe nicht bis zu einem ermüdenden Wirrwarr von Tönen, zu einer erkünstelten Durchsichtigkeit und zu einem glasartigen Schillern gehen darf, so wird man zwar das Gemälde Davids für ein Werk erachten, das in der Ausführung schöne Stellen zeigt, das aber gefährlich wäre, wenn man es als Muster aufstellen wollte oder gar als das letzte Ziel eines Systems, welches gut war, so lange es als Gegengewicht diente, welches aber nicht mehr gut ist, sobald es zu einem Uebermaasse neigt, das seinerseits der Beschränkung bedarf.« Mit diesem Urtheil stimmt die Schilderung des Davidschen Despotismus überein, mit welcher Ernest Chesneau seine scharfsinnige Studie über den Meister schliesst. »David hatte gegen ein bestehendes System reagirt, um jedoch ein anderes, noch exclusiveres an seine Stelle zu setzen. Dasjenige, welches er gestürzt hatte, liess wenigstens noch der Offenbarung individueller Bestrebungen freien Spielraum, während David immer gegen dieselben protestirte ... Er hat Guérin, Girodet, Drouais *) und Gros in die engen Maschen seiner Lehrmethode eingezwängt und die Bewegung des Individualismus, der sich bereits offenbart hatte, um mindestens dreissig Jahre aufgehalten.«

David starb zu Brüssel am 29. Dezember 1825. Die Bemühungen seiner Familie, die Erlaubniss seiner Bestattung in Paris zu erwirken,

*) Der Lieblingsschüler Davids, der schon im Jünglingsalter (1788) starb, nachdem er mit einem »Marius in Minturnae« einen grossen Erfolg errungen.



waren vergeblich. Sein Leichnam ruht in fremder Erde; nur sein Herz ist in dem Grabdenkmal seiner Gattin auf dem Père-Lachaise in Paris beigesetzt.

So lange David als sichtbares Haupt der französischen Schule in Paris lebte und wirkte, führte sein System die absolute Alleinherrschaft, unter welcher diejenigen, die anders dachten und strebten, nur ein bescheidenes oder gar ärmliches Dasein führten. Pierre Narcisse Guérin (1774—1833) war der einzige, welcher, ausserhalb der Schule Davids stehend, auf demselben Stoffgebiete grosse Erfolge erzielte. Sein Lehrer, Jean Baptiste Regnault (1754—1829), hatte ihn der Antike zugeführt, die er selbst mehr von der sinnlichen Seite auffasste und mit dem Reize der Farbe zu umgeben suchte, wesshalb er mit Vorliebe nackte Grazien und Nymphen, Venus, Danae und Cleopatra malte. Guérin errang sogleich mit seinem Erstlingswerke »Marius Sextus« im Salon von 1799 einen ersten Preis. Anfangs war dieser Marius Sextus, ein Römer, den die Geschichte nicht kennt, ein blinder Belisar, der zu seiner Familie zurückkehrt. Guérins Freunde aber, die wohl einsehen mochten, dass das Symbol königlichen Undanks bereits seine Zugkraft verloren hatte, riethen ihm, dem Belisar die Augen zu öffnen und daraus einen römischen Verbannten zu machen, welcher bei seiner Heimkehr die Tochter an der Leiche ihrer eben gestorbenen Mutter findet. Der Erfolg war um so durchschlagender, als dieser Stoff der Stimmung des Tages entgegenkam; denn um diese Zeit waren die Emigrirten nach Frankreich zurückgekehrt, welche der blutige Schrecken der Revolutionszeit vertrieben hatte. Dass Guérin der Scene aber so leicht eine andere Bedeutung geben konnte, beweist, wie wenig dieselbe von innen heraus gefühlt und durchempfunden war. Wie David war Guérin ein durch und durch theatralisches Talent, dessen Thätigkeit nicht durch eine schöpferische Phantasie, sondern durch mühsames Studium bedingt war. Seine späteren Werke wie »Hippolyt und Phädra« und »Pyrrhus und Andromache« waren nicht nur Scenen aus Tragödien Racines nachgebildet, sondern standen auch in der Anordnung und in dem dramatisch erregten Geberdenspiel unter dem Einfluss der Bühne, ja sogar gewisser Schauspieler. Nachmals griff er direkt auf die antiken Quellen zurück: »Aeneas, welcher Dido seine Abenteuer erzählt« war aus dem Virgil geschöpft, und »Clytämnestra und Aegisthos im Begriff, den schlafenden Agamemnon zu ermorden« aus dem Euripides. Dort suchte er durch den Reiz sinnlicher Schönheit, hier durch ein frappantes Beleuchtungsmotiv, eine hinter einem rothen Vorhang brennende Lampe, zu wirken, auf beiden Bildern aber war jede Spur seelischen Ausdrucks zu Gunsten eines hohlen Formalis-



mus vernichtet.*) Mit diesen Bildern war seine Kraft erschöpft. Von 1822—1828 war er Direktor der Akademie in Rom, dann hielt er sich eine Zeit lang in Paris auf, um ein begonnenes Bild: »Die letzte Nacht Trojas« zu vollenden, was ihm jedoch nicht gelang, und kehrte schliesslich wieder nach Rom zurück, wo er nach wenigen Monaten starb. Sein Name ist der Nachwelt weniger durch seine Werke, als durch die Zahl seiner Schüler bekannt geworden, unter denen sich Künstler wie Géricault, Eugène Delacroix, Ary Scheffer und Léon Cogniet befanden, von denen aber nicht ein einziger die Art des Meisters fortgeführt hat.

Guérin war gelungen, was die Schüler Davids nicht vermocht hatten, nämlich die Herrschaft des antiken Kanons noch eine Zeit lang aufrecht zu erhalten, während Realismus und Romantik bereits kühnlich ihr Haupt gegen den Despotismus der Antike erhoben. Hatten doch selbst die bedeutendsten Schüler Davids noch unter den Augen des Meisters begonnen, sich langsam dem Joche des Kunsttyrannen zu entziehen und fremde Elemente in die Ueberlieferung des Ateliers einzuführen. Girodet-Trioson (1767—1824) war der Vorläufer der Romantik, die er zunächst durch Farbe und Licht (der schlafende Endymion von den Strahlen des Mondes beleuchtet, 1792), dann durch die Wahl seiner Stoffe zum Ausdruck zu bringen versuchte. Die »Beerdigung Atalas« nach der Erzählung Chateaubriands (1808 gemalt, im Louvre) ist das erste Denkmal für den Bund zwischen der Malerei und der zeitgenössischen Literatur, der in keinem Lande so eng war und bis auf den heutigen Tag geblieben ist, wie in Frankreich. An Tiefe der Empfindung war hier mehr geleistet, als die ganze Davidsche Schule zusammengenommen bisher producirt hatte. Auch wer die Erzählung Chateaubriands nicht gelesen hat, wird durch den tiefen Schmerz des Indianers Chactas, der den Leichnam der Geliebten noch einmal ans Herz drückt, bevor er ihn der Erde übergiebt, durch den Ausdruck himmlischen Friedens, der auf dem Antlitze Atalas ruht, tief ergriffen, während das Auge durch den weichen Fluss der Linien und durch die Schönheit und Einheit der Composition angenehm beschäftigt wird. Girodet machte auch einen tüchtigen Schritt vorwärts auf der Bahn des Realismus mit seiner »Episode aus der Sündfluth« (im Louvre), welche 1810 über die Sabinerinnen seines Meisters siegte. Mit diesem Bilde (1806 gemalt) beginnt die Reihe der »gemalten Unglücksfälle und schauervollen Katastrophen«, welche eine Specialität der französischen Malerei bilden. Die Vorliebe für solche Stoffe ist tief im französischen Volkscharakter begründet und wird nicht am wenigsten

*) Alle genannten Gemälde Guérins befinden sich im Louvre.



durch die schreckensvollen Ereignisse genährt, deren Schauplatz Frankreich seit der ersten Revolution bis zu den Greueln der Commune gewesen ist.

Auf dem Bilde Girodets, dessen düstre Färbung dem Charakter des Gegenstandes entspricht, ist ein Mann, der seinen Vater auf der Schulter trägt, während er mit dem rechten Arme seine Frau mit zwei Kindern festhält, unter Anspannung aller Kräfte bestrebt, sich mit Hilfe eines Baumastes auf die Spitze eines Felsens zu schwingen; aber der Zweig bricht, und die fünf Menschen sind rettungslos dem Abgrunde verfallen.

Vor Girodet hatte bereits Jean Antoine Gros (1771—1835), der treueste Freund und Schüler Davids, den man, mit grösserem Rechte als den letzteren, den Maler des ersten Kaiserreichs nennen darf, einen realistischen Ton in der Behandlung eines ganz ungewöhnlichen Stoffes angeschlagen. Nachdem sich Gros einige Zeit im Atelier Davids aufgehalten, ohne bei den Preisbewerbungen einen Erfolg zu erzielen, machte er sich 1793, weil das revolutionäre Treiben seiner gefühlvollen Natur Grauen einflösste, ohne die geringsten Mittel auf den Weg nach Italien. Er kämpfte sich von Station zu Station durch, indem er überall Portraits malte, und gelangte auf diese Weise endlich nach Genua, wo die zahlreichen Werke von Rubens und van Dyck anfangs einen niederschlagenden Eindruck auf ihn machten. Die Noth zwang ihn jedoch, wieder zum Pinsel zu greifen. Ende 1796 lernte er in Genua die Gemahlin des Generals Bonaparte, Josephine, kennen, welche ihn mit sich nach Mailand nahm und ihn dort dem General vorstellte. Kurz vorher hatte Napoleon bei Arcole einen glänzenden Sieg davongetragen, welchen Gros zu verherrlichen beschloss, indem er den Sieger in dem Moment darstellte, wie er mit der Fahne in der Hand über die Brücke von Arcole stürmt. Damit war sein Glück vor der Hand gemacht. Er durfte im Hauptquartier bleiben, erhielt eine eigens für ihn geschaffene militärische Charge und zahlreiche Portraitaufträge und wurde schliesslich zum Mitglied der Commission ernannt, welche die Kunstwerke aus den oberitalienischen Städten für die Pariser Museen auszuwählen hatte. Es heisst, dass er diesem Amte mit Mässigung vorstand. Als sich später das Kriegsglück der Franzosen in Oberitalien wendete, begannen auch für ihn trübe Tage. Mit Mühe und Noth entrann er der furchtbaren Belagerung von Genua, nachdem er alle Schrecken des Hungers kennen gelernt, und nach schweren Schicksalen kam er endlich im Anfange des Jahres 1801 in Paris wieder an. In demselben Jahre schrieben die Consuln eine Concurrenz um ein Gemälde aus, welches den Kampf bei Nazareth schildern sollte, wo der General Junot mit fünfhundert Mann sechstausend Türken niedergemetzelt hatte.



Das war einer der Stoffe, wie sie schon seit längerer Zeit Gros' Phantasie beschäftigt hatten. Als Napoleon nach Egypten ging, hatte der Maler an seine Mutter geschrieben: »Warum bin ich gezwungen, die Erfolge anderer zu zählen, ohne wenigstens die Neugier für meine Compositionen erregen zu können? Die andern würden den alten Alexander gemalt haben, ich den neuen, Mameluken, orientalische Costüme und arabische Pferde.« So früh gab sich also schon die Neigung der französischen Maler für die farbige Welt des Orients kund, die bald eine so hervorragende Rolle in der französischen Malerei spielen sollte und nicht wenig dazu beitrug, die Herrschaft des Colorismus zu befestigen. Auch in diesem Sinne ist Gros ein Vorläufer und Bahnbrecher, da er den Orient gewissermassen für die moderne Kunst erobert hat. Schon bevor sich Gros um die Ausführung des Gemäldes der Schlacht von Nazareth bewarb, hatte er einige Momente aus dem egyptischen Feldzuge skizzirt. Jetzt nahm er seine ganze Kraft zusammen, und es gelang ihm, den Sieg über seine neunzehn Mitbewerber davonzutragen. Das Gemälde sollte fünfzehn Meter in der Länge messen, und schon war die Composition auf der gewaltigen Leinwand skizzirt worden, als das Bild wieder abbestellt wurde, wie es heisst, auf Antrieb Napoleons, der es nicht ertragen konnte, dass andere Heldenthaten als die seinigen verherrlicht würden. Die Concurrenzskizze, welche sich im Museum zu Nantes befindet, lässt erkennen, dass Gros seine schwierige Aufgabe mit grosser Meisterschaft gelöst, dass er namentlich die Wucht des Zusammenstosses, den wilden Knäuel von Menschen und Pferden mit ungewöhnlicher Kraft geschildert hatte, ohne einerseits die Episode über dem Ganzen zu vernachlässigen, andererseits der Hauptgruppe, dem General Junot und seinen Offizieren, die angemessene, dominirende Stellung in der Composition vorzuenthalten. Insbesondere fand die Virtuosität, mit welcher er die gewaltsamsten Bewegungen der Pferde wiedergegeben und welche seit Rubens kein moderner Maler erreicht hatte, ungetheilte Bewunderung. Gros wurde dadurch entschädigt, dass er den Auftrag erhielt, Napoleons Besuch im Hospital der Pestkranken zu Jaffa zu malen, einen Akt der Seelenstärke und Selbstverleugnung, der wohl eine Glorification verdient hatte. Vor einem solchen Stoffe war mit den akademischen Recepten Davids nichts anzufangen. Des Meisters Heiliger Rochus konnte dem Schüler nicht viel helfen. Gros war also ganz auf sich selbst angewiesen. Nach dem Berichte von Augenzeugen stellte er zunächst in der Skizze die Scene dar, wie sie sich wirklich in einem geschlossenen Raume des Hospitals zugetragen, wie Napoleon einen Pestkranken in seine Arme nahm, obgleich man ihn daran zu verhindern suchte. Seine malerische Phantasie fand sich aber durch diese Auffassung



zu sehr beschränkt, und deshalb verlegte er auf dem ausgeführten Gemälde die Scene in den Hof einer Moschee, dessen maurische Architektur einen phantastischen Rahmen für die Scenen des Entsetzens bot, die sich in ihm abspielten. Und nicht genug damit. Durch die Arkade des Hofes blickt man auf den Hafen mit seinen Segelschiffen und auf die amphitheatralisch sich erhebende Stadt. Im Mittelgrunde steht Napoleon, von seinen Generalen umgeben, die sich mit Taschentüchern den Mund zuhalten, um den Pesthauch nicht einzuathmen, oder sich von dem grauenvollen Anblick abwenden. Der Obergeneral aber hat den Handschuh von der Linken gezogen und legt sie unerschrocken auf die Pestbeule eines kranken Matrosen. Mit grosser Sorgfalt und Umsicht hat der Maler nach Massgabe seiner Kenntnisse die pathologischen Erscheinungen der Pest an den meist nackten oder halbentblössten Leibern der Kranken, Sterbenden und Todten zu schildern versucht. Hatte er doch in Genua eine Schule durchgemacht, in der er das Elend in seiner schrecklichsten Gestalt kennen gelernt.

Gros war mit diesem Bilde sowohl nach der Seite der Charakteristik und der Individualisierungskunst als in dem Ausdruck einer reichen Lebensfülle mit Hilfe der Farbe, die sich zum ersten Male nicht mehr der Zeichnung unterordnete, weit über David hinausgegangen. Hieraus, nicht bloss aus dem ebenso aussergewöhnlichen wie populären Stoffe, erklärt sich der gewaltige Eindruck, den das Gemälde auf die Künstler machte, die es mit Palmzweigen bekränzten und seinem Schöpfer ein Fest gaben. Auch heute noch übt das Werk, obwohl die Farben stark nachgedunkelt sind und ihren ursprünglichen Glanz durch Gelbwerden eingebüsst haben, eine bedeutende Wirkung aus.

Es hat auf die kommenden Generationen einen weitaus grösseren Einfluss gewonnen als alle Gemälde Davids zusammen, weil die Strömung der Zeit mit Gewalt zur Entwicklung des Individualismus trieb. Eine noch grössere Rolle spielte der Orient mit seiner Lichtfülle und seinen malerischen Costümen auf dem der »Schlacht bei Abukir« gewidmeten Gemälde (1806, im Museum von Versailles), aus welcher die Episode des von Murat commandirten Reiterangriffs hervorgehoben worden ist. Also wie auf der Skizze der Schlacht von Nazareth ein heftiger Zusammenprall von grossen Massen, deren Mittelpunkt Murat, dem das Schwert des feindlichen Anführers überreicht wird, in ruhiger Haltung bildet. An dramatischer Kraft und an Energie der Charakteristik fehlte es diesem Bilde nicht, wohl aber an Klarheit der Composition, ein Mangel, der jedoch durch die Lebhaftigkeit der Schilderung und die in Mann und Ross sich gleichmässig offenbarende Verve aufgewogen



wurde. Noch ging es immer aufwärts. Aber schon das nächste Gemälde »Napoleon auf dem Schlachtfelde von Eylau« (1808, im Louvre) sollte den Höhepunkt von Gros' künstlerischer Thätigkeit bezeichnen. Auch dieser Auftrag war das Ergebniss einer Concurrenz, in welcher Gros vierundzwanzig Mitbewerber besiegt hatte. Das Bild ist gewissermassen ein Pendant zu jenem Hospitalbesuch in Jaffa: hier ein Besuch der Wahlstatt nach der Schlacht. Der Kaiser im Pelzrock, von seinem glänzenden Stabe umgeben, reitet über das Schlachtfeld, welches der Schnee wie mit einem grossen Leichentuche zu bedecken anfängt, und macht vor einer Gruppe von Verwundeten und Todten Halt. Vor diesem entsetzlichen Elend erhebt er bebend die Hand, sendet er einen schmerz erfüllten Blick zu dem blaugrauen Himmel empor, der im Hintergrunde von den Flammen des brennenden Dorfes unheimlich erleuchtet wird. Mit ergreifender, fast grauenhafter Wahrheit hat der Künstler hier die Greuel und die Verwüstungen des Krieges, verstärkt durch die Ungunst der Elemente, geschildert und innerhalb einer Tongrenze von weiss zu grau und schwarz eine coloristische Meisterschaft entfaltet, die seiner Zeit weit vorausgeht. Der Erfolg dieses Bildes war denn auch sehr bedeutend. Napoleon ersann für den Künstler eine besondere Auszeichnung. Nachdem er bei der feierlichen Vertheilung der Medaillen und Kreuze der Ehrenlegion an die Künstler, die er selbst vornahm, mehrere Male an Gros vorübergegangen war, scheinbar ohne ihn zu beachten, nahm er das Kreuz, welches er selbst trug, von der Brust und übergab es dem überraschten Künstler.

Von hier an führte die unter so glänzenden Auspicien begonnene Laufbahn des Meisters schnell abwärts. Weder die »Schlacht bei den Pyramiden«, noch die »Einnahme von Madrid«, noch endlich die »Zusammenkunft der beiden Kaiser (Napoleon und Franz von Oesterreich) nach der Schlacht bei Austerlitz« reichen an die Erstlingswerke heran, welche die ganze Kraft des Malers erschöpft zu haben schienen. Von der Wahrheit entfernte er sich wieder und folgte den trügerischen Lockungen Davids, der einen unheilvollen Einfluss auf ihn gewonnen hatte. Als David nach Brüssel zog, übernahm Gros die Leitung des Ateliers; aber er betrachtete sich in dieser Function nur als Stellvertreter des Meisters. »Gros — so berichtet einer der Schüler — huldigte als Lehrer einer völlig classischen Richtung. Er schwur nicht anders als auf David, und wenn er corrigirte oder Rathschläge gab, wiederholte er unaufhörlich: »Nicht ich spreche zu euch, sondern David, David und immer David.« Unter diesen Umständen hat er, obgleich die Zahl seiner Schüler im Laufe der Jahre bis auf vierhundert stieg, keinen nennenswerthen Einfluss auf die



Entwicklung der französischen Malerei gewinnen können. Die Fäden, die sich von ihm zu der folgenden Generation hinüberspinnen, sind nur ganz vereinzelt. Sie führen von den Pferden der »Schlacht bei Nazareth« zu Géricault und von dem »Hospital in Jaffa« zu Delacroix, Horace Vernet und den Orientalmalern. In seinen Briefen aus Brüssel predigte David seinem nur allzugelehrigen Schüler Umkehr »von den nichtigen Gelegenheitsbildern« — so nannte er die Gemälde, welche moderne Stoffe behandeln — zu der wahren »Historie«, unter welcher er nur die antike Geschichte verstand. Vorläufig hatte Gros noch so viele Aufträge zu erledigen, dass er den Wünschen seines Meisters nicht nachkommen konnte, wenigstens was die Wahl der Stoffe anbelangt. In der Ausführung aber und in der Auffassung, in der Charakteristik und in dem Ausdruck der Action fing er bald wieder an, sich auf den akademischen Stelzen zu bewegen und die warmblütige Energie des Realismus durch die frostige Glätte einer conventionellen Formensprache zu ersticken. Diese Signatur trugen die Gemälde, die er auf Befehl Ludwigs XVIII. ausführte: die Abreise dieses Königs aus den Tuileries, als sich Napoleon der Hauptstadt näherte, und die Einschiffung der Herzogin von Angoulême in Bordeaux, die allegorischen Plafonds für die Louvresäle und das colossale Gemälde für die Kuppel des Pantheon. Freilich muss man bei der Beurtheilung dieser Gemälde den Umstand in Rechnung bringen, dass dem Künstler die wesentlichste Bedingung des Schaffens, die Begeisterung, inzwischen entzogen war. Auf den Helden von Austerlitz und Wagram war ein schwächlicher Verlegenheitskönig gefolgt, der kein anderes Verdienst für sich in Anspruch nehmen konnte, als das der Legitimität. Nach dem Plane, welcher 1812 festgestellt war, sollten sich in der Kuppel des Pantheons um die hl. Genoveva, die Schutzpatronin der Stadt Paris, Clodwig und Clotilde, Karl der Grosse und Hildegard, Ludwig der Heilige und die Königin Blanche, Napoleon, Marie Luise und der König von Rom versammeln. Unter der neuen Regierung wurde natürlich die letzte Gruppe gestrichen, und Ludwig XVIII., die Herzogin von Angoulême und der Herzog von Bordeaux nahmen die leergewordenen Stellen ein. Auch die Opfer der Revolution, Ludwig XVI. und seine Familie, kamen noch hinzu. Wie bei den Plafondgemälden liegt auch der Hauptfehler dieser grossen Composition in der Vermischung allegorischer Elemente mit realistischen, welche Gros der Würde des monumentalen Stils nicht anzupassen vermochte.

Die Anhänger der Romantik unter den Künstlern, deren Zahl zusehends wuchs, machten die Gemälde Gros' zur Zielscheibe schonungsloser satirischer Angriffe, welche den Meister auf das tiefste kränkten. Seine



Missstimmung und seine Reizbarkeit gewannen einen immer unheilvolleren Einfluss auf sein Gemüth, und so beschloss er, seine ganzen Kräfte zusammenzuraffen und der schmähsüchtigen Jugend zu zeigen, was er vermöge. Zu seinem Unglück erinnerte er sich gerade jetzt mehr als zuvor der Lehren und Mahnungen Davids und malte für den Salon von 1835 einen Herkules, der den grausamen Thrakerkönig Diomedes seinen eigenen Rossen zum Frasse vorwirft. Diese an und für sich schon groteske Idee und die lahme Ausführung wurden, wie nicht anders zu erwarten war, einer überaus heftigen Kritik unterzogen, und diese Schande mochte Gros nicht überleben. Am 25. Juni 1835 begab er sich nach Bas-Meudon, stieg das steile Ufer der Seine hinab und legte sich mitten in das Schilf hinein, das vom Wasser überfluthet wurde. *) »Der erste,« sagt Chesneau, »der ihm die Rückkehr zur Historienmalerei gerathen, hat dadurch sein Todesurtheil unterzeichnet.«

Sein Nebenbuhler, Franz Gérard (1770—1837), war eine weniger tief angelegte Natur, ein glatter, geschmeidiger Höfling, welcher sich derartige Misserfolge nicht so zu Herzen nahm. Mit grossem Geschick wusste er sein Fahrzeug durch alle Gefahren, welche der Wechsel der politischen Systeme mit sich brachte, glücklich hindurchzuführen. Obwohl er auf die Fürsprache seines Lehrers David zum Mitgliede des Revolutionstribunals ernannt worden war, schützte er Krankheit vor, um den Sitzungen desselben fern zu bleiben. Zu gleicher Zeit trug er aber Sorge, sich als guten Republikaner zu legitimiren, indem er 1795 den üblichen Belisar malte. Er hat den Stoff tiefer und ergreifender behandelt als alle seine Concurrenten, indem er ihn ohne tendenziöses Pathos von seiner rein menschlichen Seite betrachtete. Der blinde Belisar tastet sich mit seinem Stabe mühsam fort; denn sein jugendlicher Führer ist von einer Schlange gebissen worden, die sich, merkwürdig genug, noch um sein Fussgelenk ringelt, und Belisar hat den Sterbenden auf seinen Arm genommen. Was neben der Tiefe und Wahrheit der Empfindung den grossen Erfolg erklärt, den dieses Gemälde im Salon von 1795 fand, ist die Schönheit der Composition, die ideale Harmonie der Linien und die effektvolle Beleuchtung der Scene durch die untergehende Sonne. Dadurch kam schon ein romantisches Element in das feste Gefüge des Davidschen Classicismus hinein. Im nächsten Jahre erzielte er auch seinen ersten Erfolg als Portraitist durch das Bildniss des Malers Jean Baptiste Isabey (1767—1855), welcher mit grossem Glück Miniaturportraits seiner berühmtesten Zeitgenossen ausführte, und seiner kleinen Tochter (im Louvre). Auch diesen

*) Tripiet le Franc, Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, Paris 1880.



Erfolg verdankte der Maler nur dem Umstande, dass er die classische Brille ablegte und die Natur mit seinen eigenen Augen ansah. Schon das Arrangement widersprach dem Hergebrachten: Isabey ist dargestellt, wie er mit seiner Tochter an der Hand die Stufen einer Treppe im Louvre hinabschreitet, und so ungezwungen und natürlich wie das Motiv, war die schlichte und einfache Charakteristik. Obwohl Gérard gerade als Portraitmaler eine glänzende Laufbahn durchmass, hat er dieses sein Erstlingswerk kaum jemals übertroffen. In die Mode kam er 1798 durch seine *Psyche*, die von Amor geküsst wird, ein süssliches und geziertes Werk, das gleichwohl den Beifall der tonangebenden Kreise fand und ihm zahlreiche Aufträge, unter anderen auch das Portrait der Madame Récamier, einbrachte, die er ähnlich wie David nach dem Bade, nur sitzend und etwas freier, dargestellt hat. Seine Glanzzeit begann, als er der Hofmaler der Familie Bonaparte und der ganzen offiziellen Welt wurde. Er bekam auch seinen Antheil an den grossen Staatsaufträgen zur Verherrlichung der napoleonischen Waffenthaten. Obgleich aber einer der dankbarsten, die Schlacht bei Austerlitz, auf ihn fiel, wusste er doch nichts Ernstes damit anzufangen. Er vermied wohlweislich, einen Moment des Kampfes herauszugreifen, sondern begnügte sich damit, den Augenblick wiederzugeben, wie der siegreiche Feldherr die Meldung von der Niederlage der russischen Garde erhält. Er fand Gelegenheit, eine Anzahl Portraits anzubringen, und damit war seine Aufgabe erledigt. Auch seine übrigen Arbeiten, welche in das Gebiet der Historie, der Allegorie und Mythologie schlugen, trugen mehr oder weniger den Stempel des Erkünstelten und Gemachten, mit Ausnahme etwa des Einzuges Heinrichs IV. in Paris im Jahre 1594 (in Versailles), wo einerseits die prächtigen Costüme ihm Gelegenheit zur Entfaltung malerischer Reize boten, andererseits die Gruppen durch lebendigere und natürlichere Anordnung fesseln. Die vier Zwickelfiguren im Pantheon: Tod, Vaterland, Gerechtigkeit und Ruhm, gehören den letzten Jahren seines Lebens an, als seine Kraft bereits völlig erschöpft war. Gleichwohl beanspruchen sie wenigstens, ebenso wie die daselbst befindlichen Arbeiten Gros', ein historisches Interesse, weil sie am Anfang einer glänzenden Periode der monumentalen Malerei stehen, welcher bekanntlich alle Regierungen, die Frankreich im Laufe dieses Jahrhunderts gesehen hat, ein lebhaftes Interesse entgegengebracht haben.

Gérards Bedeutung liegt demnach beinahe ausschliesslich in der Bildnissmalerei. Kann er sich auch als Psychologe, als Seelenkündiger nicht mit Holbein oder van Dyck messen, so hat er es doch verstanden, die äusseren charakteristischen Eigenthümlichkeiten seiner Epoche in den



Individuen zum Ausdruck zu bringen, so dass seinen Portraits trotz der geringen Tiefe der Auffassung ein culturhistorischer Werth nicht abzusprechen ist. Seinen Zeitgenossen imponirte er durch seine elegante Manier, durch die Vornehmheit und Würde der Repräsentation, den Frauen besonders durch die Grazie und Galanterie seiner Auffassung, insgesamt also durch ähnliche Vorzüge, denen später der internationale Portraitmaler Winterhalter seine Erfolge verdankte. Auf die Entwicklung der französischen Malerei hat Gérard so gut wie gar keinen Einfluss gehabt, wesshalb er für den Historiker, der die Fäden aufsucht, welche den Zusammenhang der Ereignisse festhalten, nur von untergeordnetem Interesse ist.

Dasselbe gilt von allen Schülern Davids, welche der Manier des Meisters bis an sein Ende treu blieben, während die Entwicklungsgeschichte der französischen Malerei von denjenigen seiner Schüler gemacht worden ist, die sich entschieden von ihm lossagten und in neue Bahnen einlenkten. Von denen der ersteren Kategorie hat sich Jean Baptist Wicar (1762—1834) den grössten Dank auf den Anspruch der Nachwelt erworben, aber nicht durch seine frostigen Historienbilder, sondern durch die kostbare Sammlung von Handzeichnungen italienischer Meister, welche er während seines langjährigen Aufenthalts in Italien angelegt und dem Museum seiner Vaterstadt Lille vermacht hat.

Im Museum von Lille befindet sich auch eine Anzahl von Werken Leopold Boillys (1761—1845), welcher während der Epoche, in der die Davidsche Schule die Herrschaft führte, Portraits und Scenen aus dem täglichen Leben mit den realistischen Instinkten holländischer Sittenmaler, wenn auch nicht mit ihrer coloristischen Feinheit, malte. Er nahm innerhalb der französischen Schule seiner Zeit ungefähr diejenige Stellung ein, die Chodowiecki und nachmals Franz Krüger in Berlin einnahmen. An Fruchtbarkeit übertraf er noch den Miniaturisten Isabey, da er über fünftausend Portraits gemalt hat. Und unter dieser Massenproduction litt keineswegs die Feinheit und Schärfe der Charakteristik, wie eine Serie von siebenundzwanzig Portraits in Lille, welche als Vorstudien für ein grosses Gruppenbild, das Atelier Isabeys, dienten, und eine ähnliche Folge im Louvre beweisen. Er hatte eine grosse Vorliebe für solche Gruppenbilder, auf denen er einerseits seine Kunst als Portraitmaler, andererseits sein Geschick in der Anordnung der Massen zeigen konnte. So hatte er zur Revolutionszeit einen »Triumph Marats« gemalt: Marat wird von Leuten aus dem Volke auf den Schultern aus einem Saale des Pariser Justizpalastes getragen. Im Jahre 1807, als die Ausstellung von Davids Krönungsbild eine so grosse Anziehungskraft auf das Publikum ausübte,



kam er auf den Gedanken, den Ausstellungssaal mit dem Bilde und die sich davor drängende Menge zu malen. Aber weder Boilly noch andere Künstlerindividualitäten ähnlicher Art waren stark genug, um ein Gegengewicht gegen David zu bilden. Selbst Pierre Prud'hon (1758—1823) vermochte bei Lebzeiten keinen Einfluss auf die französische Schule zu gewinnen, obwohl er neben David die am eigenartigsten ausgeprägte Künstlererscheinung seiner Zeit war. In schroffem Gegensatz zu David, bei welchem die nüchterne Speculation des Verstandes alle anderen geistigen Kräfte überwog, war Prud'hon eine poetische, phantastische, ja weibliche Natur, ein Künstler, welcher seine Empfindungen durch allegorische oder mythologische Symbole ausdrückte. Es ist leicht erklärlich, dass die ehernen Tritte der Revolution über den sensiblen Künstler hinweggingen, ohne dass es ihm gelang, unter dem Säbelgerassel der Jacobiner und dem Dröhnen der Guillotine zu Worte zu kommen. Durch eine voreilig eingegangene Ehe, welche ihn mit einer gefühllosen und seiner Kunst und seinem innersten Wesen völlig fremd gegenüberstehenden Frau verband, hatte er sich ein Kreuz aufgebunden, welches den freien Aufschwung seiner Phantasie hemmte und an welchem er sein Leben lang zu tragen hatte. Um die Bedürfnisse seiner zahlreichen Familie zu befriedigen, musste er für einen kärglichen Sold Portraits malen. Man kann sich denken, welches Elend er während der Revolutionszeit zu erdulden hatte. Eines Tages kam eine schöne junge Dame zu ihm, welche ihr Bildniss bestellte. Aber schon nach der ersten Sitzung blieb die Fremde aus, und vergebens erwartete sie Prud'hon während der nächsten Wochen. Da wird er auf einem Spaziergange von der Menge fortgerissen, die sich nach einem Schaffot drängte. Er blickt empor und sieht gerade, wie das Fallbeil seiner Unbekannten das Haupt abschlägt. Prud'hon bewahrte das angefangene Bildniss wie eine Reliquie auf, bis einst ein Fremder, den ihm Greuze geschickt hatte, in sein Atelier trat, in der Absicht, jenes Bild zu erwerben. Da alle seine Bemühungen scheiterten, bat er sich dasselbe aus, um eine Copie davon machen zu lassen, liess sich aber niemals wieder sehen. Diese geheimnissvolle, gleichwohl aber authentische Geschichte ist bezeichnend für den romantisch-mystischen Zug, der durch den Charakter, die Schicksale und selbst durch die Kunstauffassung Prud'hons hindurchgeht.

Erst im Jahre 1799 gelang es ihm, auf eine im Salon ausgestellte Zeichnung »Die Wahrheit vom Himmel herabsteigend und von der Weisheit geführt« den Auftrag zu erhalten, danach einen Plafond für St. Cloud, der später in das Louvre kam, zu malen. Damit begann eine neue glücklichere Periode seiner Thätigkeit, die nur durch das skandalöse Be-



nehmen seiner trunksüchtigen Frau getrübt wurde. Für den Herrn von Landy malte er die Genüsse des Reichthums in verschiedenen allegorischen Gestalten für sein Hôtel, welches jetzt dem Herrn von Rothschild gehört. 1803 folgte dann der Plafond für einen Saal des Louvre: Jupiter und Diana. Um dieselbe Zeit trat auch Constanze Mayer (1775—1821) in das Atelier Prud'hons ein, und bald knüpften sich zwischen Lehrer und Schülerin die Bande inniger Freundschaft, die bald einen noch zärtlicheren Charakter annahm. Prud'hons Frau hatte in der Sorbonne, in welcher er Wohnung und Atelier erhalten hatte, durch ihr rohes Betragen grossen Anstoss erregt und war schliesslich bis zur Kaiserin Josephine gegangen, der sie einen ärgerlichen Auftritt bereitete. Daraufhin wurde die geistesranke Frau als gemeingefährlich in eine Heilanstalt eingesperrt, und Prud'hon durfte frei aufathmen. Fräulein Mayer siedelte gleichfalls in die Sorbonne über und nahm sich nun der Kinder und Prud'hons selber, der den Anforderungen des Lebens unbehülflich wie ein Kind gegenüber stand, mit rührender Sorgfalt und Aufopferung an. Sie verwendete ihr ganzes Vermögen auf die Erziehung der Kinder und fand den ganzen Lohn ihrer Hingebung in der leidenschaftlichen Zuneigung ihres Lehrers. Die Bilder, die sie während dieser glücklichen Zeit malte, tragen ganz den Stempel Prud'hons, während sie früher Portraits in der Weise von Greuze gemalt hatte. »Der Traum des Glücks« (im Louvre) ist eine jener allegorischen Compositionen voll Schwärmerei und süssen Friedens, wie sie Prud'hon zu malen liebte. Ein Nachen mit einer jungen Frau, die vom Mondlicht übergossen im Schoosse eines schönen Jünglings schläft, durchschneidet die Fluth, während eine zweite Frau und Amor die Ruder führen. Es ist eine Scene aus den Gefilden der Seligen, welche die Dichter mit so bezaubernden Farben zu schildern wissen. Obwohl die Modellirung der Körper hart und die Lichter und Schatten scharf und schneidend sind, liegt doch auf dem Ganzen ein Hauch weicher, feierlicher Anmuth, die durch den Ausdruck tiefer Empfindung dem Bereich einer flachen Koketterie entrückt wird. Ihre von Prud'hons Hand gemalten und gezeichneten Bildnisse, insbesondere das Pastell im Louvre, geben einen beredten Commentar zu den Eigenthümlichkeiten, die aus ihren Bildern hervorspringen: ein grosses, seelenvolles Auge, dem der Ernst des Lebens einen schwermüthigen Ausdruck gegeben hat, um den kleinen Mund ein sinnlicher und zugleich schalkhafter Zug und im Arrangement des dunkeln, malerisch über die Stirn geworfenen Haares das Gepräge der Genialität, welches die Frau über Tausende ihres Geschlechts emporhebt. In der ganzen Auffassung Prud'hons liegt noch ein gutes Stück von der Tradition des verflossenen Jahrhunderts, von Boucher und



Greuze, aber alles ist verwandelt und durchgeistigt, aus einer bloß sinnlichen Sphäre in die der Romantik gehoben, welche den Geist und die niederen Sinne in gleicher Stärke reizt und beschäftigt.

Fünzig Jahre alt war Prud'hon geworden, als ihm endlich der Glückstern auch in Form von äusseren Ehrenbezeugungen aufging. Der Salon von 1808 brachte zwei Gemälde von seiner Hand, die einen durchschlagenden Erfolg erzielten: Die Entführung Psyches durch Zephyr und seine Genien und das Verbrechen, von der Gerechtigkeit und der göttlichen Rache verfolgt. Das letztere Bild, ein ergreifendes Nachtstück bei phantastischer, die grausige Wirkung noch steigernder Mondbeleuchtung, war ihm von der Seinepräfektur für den Sitzungssaal des Criminalgerichts im Justizpalast bestellt worden. Obwohl die Wiedergabe dramatischer Effekte über die Grenzen seiner mehr contemplativen Begabung hinausging, löste er dennoch seine Aufgabe mit überraschender Kraft. In schauriger Felseneinöde ist ein Mord begangen worden. Der Mörder, mit einem Dolche in der Hand, eilt, wie von Furien gepeitscht, von dannen, während die göttliche Rache mit einer Fackel und die Gerechtigkeit mit Schwert und Wage dem Verbrecher durch die Luft nachjagen. Der Effekt, welchen die doppelte Beleuchtung mit sich bringt, ist so mächtig, dass selbst die Personifikationen moralischer Begriffe Wahrheit und Leben gewinnen. Und in dieser Fähigkeit, allegorische Wesen mit lebendigem Inhalt zu erfüllen, liegt neben seiner coloristischen Kraft, der Grazie seiner Formgebung und der süßen Milde seines Ausdrucks, welche bald an Leonardo da Vinci, bald an Correggio erinnern, seine künstlerische Bedeutung. Die »Entführung der Psyche« trägt ganz den Stempel Correggios, auch in dem Spiel des Lichts, welches die zarten Formen des jugendlichen Körpers der schlafenden Psyche umfluthet, die von Zephyr und drei Genien durch die Wolken getragen wird. Es ist das Meisterwerk Prud'hons, der sich niemals wieder in Schönheit und Anmuth des Linienspiels und in der Feinheit und Zartheit des durchsichtigen Colorits übertroffen hat. Diese beiden Gemälde brachten ihm das Kreuz der Ehrenlegion ein, und bald folgten dieser ersten Auszeichnung andere. Fräulein Mayer nahm sich des unpraktischen Mannes mit vollster Energie an. Sie that an seiner Stelle die nöthigen Schritte bei einflussreichen Persönlichkeiten, um Aufträge für ihn zu erlangen, die denn auch nicht ausblieben. Er wurde dazu ausersehen, die Kaiserin Maria Luise im Zeichnen und Malen zu unterrichten, und im Jahre 1816 wurde er Mitglied des Instituts. Zwei Jahre früher erschien im Salon dasjenige Bild, welches der »Entführung Psyches« am nächsten kommt: Zephyr, der sich am Rande einer Quelle auf den Aesten zweier Bäume schaukelt.



Während der Künstler im grossen Publikum mehr und mehr Anerkennung fand, verhielt sich die Kritik nicht nur ablehnend gegen ihn, sondern überhäufte ihn selbst mit Spott und Hohn. Aber diese Angriffe störten nicht die ruhige Heiterkeit seines kindlichen Gemüths; eine unheilbare Wunde wurde ihm erst durch den gewaltsamen Tod seiner Freundin geschlagen. Constanze Mayer plagte sich seit Beginn des Jahres 1821 mit kleinlichen Grillen und Sorgen, die bald wie schwarze Phantome ihren Geist umdüsterten. Geringfügige Kleinigkeiten brachten sie in heftige Aufregung, und als die Regierung dem Drängen der theologischen Facultät nachgab, welche die bisher von den Künstlern eingenommenen Räume in der Sorbonne für sich in Anspruch nahm, und die Künstler anwies, gegen eine Entschädigung ihre Ateliers zu verlassen, wurde die beklagenswerthe Frau vollends die Beute der Verzweiflung. In der Sorbonne, wo so viele Künstler ihre Ateliers hatten, glaubte sie, dass ihre Beziehungen zu Prud'hon keinen Anstoss erregten, aber in einem Privathause fürchtete sie die bösen Zungen der Nachbarn; und Prud'hon verlassen hiess für sie sterben. Ein unbedachtes Wort des letzteren trieb sie zu einem schrecklichen Entschlusse. Am Morgen des 26. Mai 1821 erhielt Prud'hon einen Brief, in welchem ihm mitgetheilt wurde, dass seine Frau schwer erkrankt sei. Als ihn seine Gefährtin fragte, ob er sich jemals wieder verheirathen würde, falls er Wittwer werden sollte, dachte er nicht an sie, sondern an das traurige Loos, welches ihm seine Frau bereitet hatte, und er rief mit einer Geberde des Abscheus aus: »Niemals!« Ohne ein Wort zu erwidern, trat Fräulein Mayer in das Nebenzimmer, nahm ein Rasirmesser von Prud'hons Tisch, ging in ihr Zimmer, setzte sich vor den Spiegel und schnitt sich mit fester Hand die Kehle bis auf den Halswirbel durch. Diesen Schlag vermochte Prud'hon nicht zu überwinden. Unter den schwersten Selbstanklagen über sein verletzendes »Niemals« schleppte er sein gebrochenes Dasein hin, bis ihn der Tod am 16. Februar 1823 abrief.*)

Prud'hon nimmt in dem Entwicklungsgange der französischen Malerei eine völlig isolirte Stellung ein. Im Leben hatte er wenig von sich reden gemacht, und nach seinem Tode gerieth er schnell in Vergessenheit, bis er in der Mitte der vierziger Jahre, namentlich durch die Bemühungen von Eugène Delacroix, der zu seinen leidenschaftlichsten Bewunderern gehörte und ihn hoch über David stellte, wieder zu Ansehen kam.

*) Charles Clément, Prud'hon. Sa vie, ses oeuvres et sa correspondance. Troisième Edition. Paris, 1880. Charles Gueullette, Mlle. Constance Mayer et Prud'hon. Gazette des Beaux-Arts 1879.



Im Jahre 1846 widmete er ihm eine besondere Studie, und noch im Jahre 1862 schrieb er in unverminderter Begeisterung an Chesneau, welcher ihm sein Buch »Les chefs d'école« übersendet hatte: »Erlauben Sie mir, Ihnen meine Verwunderung darüber auszudrücken, dass ich unter den Malern dieses Jahrhunderts, die Sie für die bemerkenswerthesten halten, einen bewunderungswürdigen Mann nicht figuriren sehe, den ich in meiner Achtung sehr hoch stelle: ich meine Prud'hon, den originalsten vielleicht von allen Männern, mit denen Sie sich befasst haben, und den die Nachwelt, daran zweifle ich nicht, mehreren von denen vorziehen wird, welche Ihre Feder in Anspruch genommen haben.« Delacroix hat sich in seiner Hoffnung nicht getäuscht. Das Ansehen des bescheidenen Meisters ist von Jahr zu Jahr gewachsen. Heute ist ihm von seinen Landsleuten einer der vornehmsten Ehrenplätze in der Geschichte ihrer Kunst angewiesen, und jetzt erst werden seine Werke eifrig studirt, während er selbst durch seine Lehre keinen Einfluss auf die französische Malerei ausgeübt hat.

Diese Aufgabe blieb revolutionären Talenten wie Géricault und Delacroix vorbehalten.

