



ZWEITES KAPITEL

Der Naturalismus und die Romantik



ereits zu einer Zeit, als die Davidsche Richtung sich noch einer unbeschränkten Herrschaft erfreute, als David selbst noch im Zenith seines Ruhmes stand, zeigten sich die Vorboten der Stürme, welche die Zwingburg einer akademischen Tyrannei in Trümmer stürzen sollten. Dass die Romantik, genährt und getragen einerseits durch die gleichzeitige Literatur, andererseits durch die Freude des Publikums an

dem fröhlichen Schein der Farbe und dem heiteren Spiel des Lichts, als gefährliche Gegnerin des Davidschen Puritanismus auftrat, haben wir schon wiederholt bemerkt. In den beiden Meisterwerken Gros' gaben sich auch schon die Anfänge des Naturalismus kund. Aber diesem Künstler fehlte die Kraft der Initiative; er scheute sich, die letzten Konsequenzen zu ziehen, und fiel deshalb, als ein stärkerer Geist auf ihn drückte, in die angelernte, von der Natur abstrahirende Formensprache zurück. Seine Mission war jedoch schon von einem entschlossenen und seines Zieles klarer bewussten Künstler aufgenommen worden, der mit energischer Hand die Keime weiter entwickelte, die Gros zu vernachlässigen überredet wurde, von Theodor Géricault (1791—1824).*) Bei seinem ersten Lehrmeister Carle Vernet, dem Vater von Horace, einem geistreichen Sittenmaler, der mit seinem feinen, eleganten Zeichenstift das Leben von der realistischen Seite auffasste, konnte er nicht viel lernen. Aber es war doch für seine spätere Entwicklung von Einfluss, dass er nicht in eine akademische Zwangsjacke gesteckt, sondern die Natur mit eigenen Augen zu sehen gewöhnt wurde. Auch war Carle Vernet ein tüchtiger

*) Charles Clément, Géricault. Etude biographique et critique. Troisième éd. Paris 1879.



Pferdemaler, der besonders Szenen aus dem Reiterleben darzustellen liebte, und diese Richtung seiner Kunst hat Géricault sicherlich stark beeinflusst oder sie ist doch einer bei ihm vorhandenen Neigung entgegengekommen. Im Atelier Guérins, das er alsdann aufsuchte, fand er dagegen gar nichts, was mit seiner schon ziemlich scharf ausgeprägten Individualität harmonirte. Er wendete sich sehr bald an die Quellen, einerseits an die alten Meister, die er im Louvre kopirte, vornehmlich an die Coloristen Tizian, Rubens, Rembrandt, andererseits an die Natur, indem er in den kaiserlichen Marställen in Versailles eifrige Pferdestudien machte. Während Gros gewissermassen nur die heroische Seite des Rosses in Betracht zog, vertiefte sich Géricault in das Studium aller Racen und kam mit der Zeit dazu, arabische Renner wie normannische Karrengäule mit derselben Schärfe und Feinheit zu charakterisiren. Schon sein erstes Bild, ein Chasseuroffizier der kaiserlichen Garde, welcher seinen Säbel gezogen hat und das sich hoch aufbäumende Pferd vorwärts treibt, brachte ihm im Salon von 1812 eine goldene Medaille ein, und zwar gefiel an diesem Bilde ebensosehr die kühne Composition, die einen ganz anderen Eindruck hervorrief, als Davids frostiges Reiterbildniss des Kaisers, wie die Kraft und Wärme des Colorits. Und doch war Géricault hier noch weit entfernt, seine realistischen Tendenzen voll zum Ausdruck zu bringen. Sein nächstes Bild, der verwundete Cürassier, der sich mit seinem Pferde aus dem Feuer zurückzieht, trug sogar ein geradezu idealistisches Gepräge. Obwohl weniger glücklich in der Composition als das erste Bild, hatte es doch einen grösseren Erfolg, weil es so recht in die Stimmung des Tages hineintraf. Sah man in dem ersten Bilde das Symbol der vergötterten Helden der grossen Armee, so fand man hier den Revers der Medaille: die Personifikation der tragischen Katastrophe, welche den militärischen Ruhm Frankreichs betroffen, die grosse Armee im Unglück. Mit dieser allgemeinen Anerkennung musste sich Géricault begnügen; Käufer fand er nicht, und so begab er sich, nachdem er noch kurze Zeit unter den Musketieren des Königs gedient, ohne sich viel Ruhm zu holen, ziemlich niedergeschlagen auf den Weg nach Italien, wo er sich von seiner gedrückten Stimmung zu befreien hoffte. In Florenz und Rom, wo er sich grösstentheils aufhielt, widmete er sich vorzugsweise dem Studium Michelangelos und seines Namensvetters aus Caravaggio, die ihm stets die congenialsten blieben. In Rom gewann er auch wieder die Lust zu neuem Schaffen durch ein Schauspiel, welchem er auf der Piazza del Popolo beiwohnte: den Wettlauf der wilden d. h. ungezäumten und reiterlosen Pferde, welcher noch heute zu den Volksbelustigungen des Carnevals gehört. In zahlreichen Studien und Skizzen



behandelte Géricault diese Scene voll Leben und starker Bewegung, indem er bald den Augenblick vor dem Beginn des Rennens, bald den Schlussmoment festhielt. Dort die vor Ungeduld schäumenden, um sich schlagenden, in das vorgezogene Tau hineinbeissenden Pferde, die kaum noch von ihren Eigenthümern zurückgehalten werden können; hier die edlen Thiere, die nach beendetem Lauf mit grösster Kraftanstrengung wieder eingefangen werden. Während der Künstler seine energisch bewegte Composition immer wieder umschuf und in ihren Einzelheiten immer edler gestaltete, stieg ihm der Gedanke auf, dieselbe ihres modernen Charakters zu entkleiden und in die Antike zu übersetzen. Statt des neurömischen Palastes erhoben sich nun im Hintergrunde antike Tempel und Säulenhallen, und die Pferdebändiger erschienen halb nackt mit phrygischen Mützen, während die Pferde selbst dem heroischen Typus der beiden colossalen Rosse auf dem Monte Cavallo in Rom nahe gebracht wurden.

Die Composition ist über das Stadium der Versuche, Skizzen und Einzelstudien nicht hinausgekommen. Als Géricault im Herbst 1817 nach Paris zurückkehrte, war die öffentliche Meinung im höchsten Grade beschäftigt und erregt durch die Schilderung einer furchtbaren Katastrophe, die von zwei Personen, welche sie überlebt hatten, Corréard und Savigny, als Broschüre herausgegeben war. »Die Fregatte ‚Medusa‘ verliess, von drei anderen Schiffen, der Korvette ‚Echo‘, dem Fleutschiff ‚Loire‘ und der Brigg ‚Argus‘ begleitet, Frankreich am 17. Juni 1816, um den Gouverneur und die obersten Beamten nach St. Louis in den Senegal-Colonien zu bringen. Es befanden sich an Bord ungefähr vierhundert Menschen, Passagiere und Mannschaften. Am 2. Juli gerieth die Fregatte auf eine Sandbank; und da fünf Tage verstrichen, ohne dass es gelang, das Schiff wieder flott zu machen, wurde ein Floss erbaut und hundert-undneunundvierzig Menschen auf dasselbe gepackt, während sich die übrigen in die Boote stürzten. Bald hieben jedoch die Insassen der letzteren die Taue ab, an welchen sie das Floss schleppen sollten, und es war nun in dem unermesslichen Ocean sich selbst überlassen. Hunger, Durst und Verzweiflung drückten bald diesen Unglücklichen die Waffen gegen einander in die Hand. Endlich, am zwölften Tage nach solchen übermenschlichen Martern, nahm die Brigg ‚Argus‘ fünfzehn Sterbende auf.« So lautet ein kurzer, von dem Louvrekatalog mitgetheilte Auszug aus dem Berichte Corréards, welcher uns zwischen den Zeilen die Scenen des Schreckens lesen lässt, die sich auf dem Flosse zugetragen haben.

Die Journale der Opposition griffen diese Gelegenheit begierig auf.



Sie machten den Minister, welcher das Commando der Fregatte einem Manne von anerkannter Unfähigkeit übertragen hatte, und damit die ganze Regierung für die Katastrophe verantwortlich, und die öffentliche Meinung pflichtete ihnen bei. Géricaults Phantasie wurde durch die Schilderung Corréards auf das tiefste erregt. Er fasste schnell den Entschluss, dieses zeitgenössische Drama künstlerisch zu gestalten, und benutzte den Frühling und den Sommer 1818 dazu, um die eingehendsten Studien zu machen. Corréard und Savigny mussten ihn in alle Einzelheiten der Schreckenstage einweihen, und mehrere Male machte er Studien nach ihnen. Es war ihm ferner gelungen, den Zimmermann aufzufinden, welcher das Floss gebaut hatte, und dieser fertigte ein genaues Modell desselben an, so dass er die Scene auch in allen Aeusserlichkeiten völlig historisch schildern konnte. Er miethete sich ein neues Atelier, welches in der Nähe eines Hospitals lag. Dort machte er seine Studien nach der Natur, an Kranken in allen Stadien des Leidens bis zu der furchtbaren Angst des Todeskampfes. Dort verfolgte er eingehend alle Spuren, welche physisches Leiden an dem menschlichen Körper hinterlässt. Und damit nicht genug. Er verschaffte sich Leichen und einzelne abgeschnittene Glieder, nach welchen er die sorgfältigsten Zeichnungen machte. Den Kopf eines im Gefängnisse gestorbenen Diebes behielt er einmal vierzehn Tage lang im Atelier. Er benutzte ihn für den Leichnam, der ganz zur Linken auf dem vollendeten Bilde liegt. Man sagt sogar, dass er Leichen so lange bei sich behielt, bis sie halb in Verwesung übergegangen waren. Er versenkte sich mit solcher Leidenschaft in seine Aufgabe, dass er, von einer vollkommenen Manie ergriffen, beständig auf der Suche nach abschreckenden Modellen war. Als er einst einen Freund traf, welcher von der Gelbsucht befallen war und durch die Krankheit das Aussehen einer wandelnden Leiche erhalten hatte, rief Géricault freudig aus: »Ach! mein Freund! wie schön sind Sie!« und bewog ihn zu mehreren Sitzungen. Auch der Kopf dieses Gelbsüchtigen ist auf dem Bilde vertreten.

Anfangs schwankte Géricault in der Wahl des darzustellenden Moments. Die erste Skizze, die er entwarf, schildert den Augenblick, wie sich die Matrosen gegen die Offiziere empören — eine Scene voll wilder Bewegung, aber noch ungeläutert und wirr in der Composition. Dann wählte er den Moment, wo die Brigg »Argus« ein Rettungsboot aussetzt, um die Unglücklichen aus ihrer trostlosen Lage zu befreien. Schliesslich stellte er die Composition dahin fest, dass die Brigg nur erst ganz fern am Horizonte auftaucht, während die Schiffbrüchigen ihre letzten Kräfte aufraffen, um die Aufmerksamkeit ihrer Retter auf sich zu lenken. Indem der Beschauer durch diese Wendung vor dem grauen-



vollen Drama zwischen Furcht und Hoffnung schwankt, wird der Eindruck des Entsetzens, den die Leichen, die Blödsinnigen und die halb Verhungerten hervorrufen, noch gesteigert. Ein gewaltiger dramatischer Zug geht durch die ganze Composition, deren Gipfelpunkt die herkulische Gestalt eines halbnackten Negers bildet, welcher von Gefährten auf einer Tonne anfrecht erhalten wird und das Hemd in der Luft flattern lässt, das er sich ausgezogen hat. Die Erregung des Augenblicks, der die Entscheidung bringen muss, hat sich der Gruppe um ihn mitgetheilt. Die eben noch stumpfsinnig dalagen, haben sich mit dem letzten Aufgebot ihrer Kräfte emporgerafft und unterstützen mit zitternden Händen den Neger. Eine zweite Gruppe steht am Mast des zerbrechlichen Fahrzeugs unter dem Schutze des straff vom Winde geschwellten Segels. Unverwandten Blickes hängen ihre Augen an den Bewegungen des Schiffes, mit welchem ihre letzte Hoffnung verbunden ist. Dort stehen Savigny und Corréard, dessen ausgestreckter Arm in die Ferne weist. Im Vordergrund herrscht trostlose Verzweiflung. Hier kauert ein Mann, der mit dem Blicke eines Blödsinnigen vor sich hinstiert; neben ihm sitzt ein Greis mit der Leiche seines Sohnes auf dem Schoosse, das gramdurchfurchte Angesicht auf die einförmige Fluth gerichtet, welche drohend zu seinen Füßen gähnt. Ringsherum Leichen, eine auf der vordersten Planke. Die nächste Sturzwelle muss sie von dem Floss herunterspülen. Der Oberkörper ist nicht sichtbar. Durch ein Segeltuch ist uns der Anblick des Todesgrauens entzogen. Nur die Beine mit den hoch emporgezogenen Knien sind entblösst und diese mit einer Meisterschaft gezeichnet, mit einer Schärfe modellirt, dass man die Gegenwart des mächtig heranbrausenden Naturalismus, der den altersschwachen Classicismus über den Haufen werfen sollte, in jedem Muskel, jeder Sehne erkennt. Und das Merkwürdigste ist, dass Géricault diese von der souveränsten Meisterschaft dictirte Figur gewissermassen in einem Zuge hingeschrieben, dass er sie nach den übereinstimmenden Aussagen von Zeitgenossen erst im letzten Momente hinzugefügt hat, als das Bild bereits in der Ausstellung hing und der Künstler die klaffende Lücke im vorderen Theile der Composition bemerkte. Dadurch hat diese erst den Schlussstein erhalten. Von der starren Ruhe des Todes spitzt sie sich in pyramidalem Aufbau und in allmählicher Steigerung der Affekte bis zur höchsten Energie des in heller Flamme aufflackernden Lebens zu. In starker Wendung nach oben hebt sich die Hauptgrenzlinie der Composition wie eine Kurve empor. Die Linie schnell gleichsam von einer mächtigen Gewalt getrieben in die Höhe. Das »Floss der Medusa« ist der geharnischte Absagebrief des Naturalismus



an das falsche, unnatürliche Pathos des Davidschen Römerthums, der stärkste und wahrste Ausdruck der Empfindung, den die französische Kunst bis dahin erreicht hat. *)

Aber die Macht der Tradition war damals noch so stark, dass diese imposante Offenbarung des Genies weniger Bewunderung als Befremden hervorrief. Géricault soll sich die Wirkung seiner Arbeit selbst verdorben haben. Als er kurz vor der Eröffnung der Ausstellung des Jahres 1819 sein Bild noch einmal sah, glaubte er, dass es zu niedrig hänge. Während man es höher und höher hob, bemerkte er zu seinem Schrecken, dass die Figuren immer kleiner wurden und schliesslich in der von ihm bestimmten Höhe gar keinen Eindruck mehr machten. In der Mitte der Ausstellung wurde das Gemälde wieder an seine ursprüngliche Stelle gebracht; aber der erste Eindruck, den das Publikum empfing, war entscheidend, und das Werk, welches die Periode der eigentlich modernen Malerei in Frankreich eröffnete, hatte mit der »Odaliske von Ingres« das Missgeschick, in seiner wahren Bedeutung verkannt zu werden. Das einmal wachgerufene Vorurtheil blieb auch nicht ohne Nachwirkung auf das spätere Schicksal des Bildes. Der Direktor des Museums, Herr von Forbin, interessirte sich von vornherein für dasselbe. Aber er that vergebliche Schritte, den Ankauf desselben bei seiner obern Behörde durchzusetzen. Man hütete sich wohl, das Erinnerungsdenkmal an eine Sünde der Regierung als eine ewige Mahnung dem Nationalmuseum einzuverleiben. Forbin liess jedoch in seinen Bemühungen nicht nach. Als das Bild nach seiner Ausstellung in England, wo es einen ungleich grösseren Erfolg fand, als in Frankreich, und seinem Schöpfer erhebliche Einnahmen verschaffte, nach Paris zurückkehrte, stellte Forbin erneute, aber wiederum vergebliche Anträge. Endlich, im Jahre 1824, sollte es nach dem Tode Géricaults öffentlich versteigert werden. Forbin richtete ein neues Gesuch an das Ministerium; und da inzwischen ein Ministerwechsel eingetreten war, wurden ihm 5000 Frcs. bewilligt, tausend zu wenig, da das Gemälde auf der Auction mit 6000 Frcs. limitirt war. Nun trat ein Freund des verstorbenen Künstlers, Dedreux-Dorcy, ein. Er erhielt es für 6005 Frcs. zugeschlagen und bewahrte es so lange für den Staat auf, bis die fehlenden 1005 Frcs. aus andern Fonds beschafft worden waren. So blieb dem Vaterlande seines Schöpfers ein Gemälde erhalten, mit welchem eine Bewegung innerhalb der französischen Kunst begann,

*) »Der Schiffbruch der Medusa« war in der Malerei, was dreissig Jahre vorher die Proclamation der allgemeinen Menschenrechte in der Politik gewesen war.« E. Chesneau, Les chefs d'école p. 364.



die nicht nur bis auf den heutigen Tag fortgedauert, sondern auch an Stärke zugenommen hat.

Die Einwirkung des »Flosses der Medusa« auf die neueste Generation ist sogar viel bedeutender und tiefgehender als auf diejenige, welche Géricault unmittelbar folgte. Der Ruhm des jungen Meisters, der kometengleich nur eine kurze Bahn durchstreifte, wurde bald durch das glänzende Gestirn Delacroix' verdunkelt, und erst den Künstlern unserer Zeit, welche die Gemälde der modernen Schule im Louvre als eine unerschöpfliche Quelle des Studiums zu schätzen wissen, ist das volle Verständniss für Géricault und seine Meisterwerke, die alle im Louvre beisammen sind, aufgegangen. Es liessen sich zahlreiche Beispiele für die Impulse anführen, die moderne französische Maler durch Géricault erhalten haben. Zwei aus der neuesten Zeit mögen genügen. Alfred Roll hat in seiner ergreifenden Scene aus der Ueberschwemmung von Toulouse im Jahre 1875 (Salon von 1877) nicht nur den Aufbau der Géricaultschen Composition, sondern auch seine fahle Tonstimmung und seine düstre, der Situation entsprechende Farbe nachgeahmt, in der Charakteristik und im Ausdruck der Figuren das Vorbild Géricaults sogar übertrieben und namentlich den Ausdruck fast bis zur Fratze verzerrt. Géricaults verwundeter Kürassier hat den Anstoss zu Bertrands ergreifendem Bilde »Le Drapeau« gegeben, welches im Salon von 1881 eine erste Medaille errang. Nur ist die Composition vergrössert und der Eindruck tragischer dadurch gestaltet worden, dass der zum Tode verwundete Krieger, welcher die Fahne mit seinem Herzblut vertheidigt hat, von seinen Kameraden aus dem Feuer geführt wird.

Géricault starb zu früh, als dass die Saat, die er ausgestreut, noch bei seinen Lebzeiten hätte aufgehen können. Gleichwohl haben auch manche von seinen Zeitgenossen den mächtigen Einfluss des jungen Naturalisten erfahren, insbesondere Delacroix, Decamps und der Thierbildner Barye.

Im Anfang des Jahres 1820 begab sich Géricault in Gemeinschaft mit seinem Freunde Charlet nach London. Nicolas Toussaint Charlet (1792 bis 1845) war ein hochbegabter Künstler, der sich aus niedrigem Stande und armseligen Verhältnissen emporgearbeitet hatte. Seine Spezialität war das Soldatengenre und das Strassenbild. Er war unerschöpflich in der Schilderung der napoleonischen Grenadiere, deren Heldenthaten und Schicksale im Frieden er in Hunderten von lithographirten Blättern dem Volke unablässig ins Gedächtniss rief. Die Pariser Strassenfiguren wusste er mit scharfem Griffel und mit keckem Humor zu zeichnen, und er errang auf diesem Wege eine grosse Volksthümlichkeit. Er hat mehr als tausend



lithographirte Blätter hinterlassen, und auch Géricault, auf den Charlets rücksichtsloser Cynismus sonst keinen günstigen Einfluss übte, ist durch sein Beispiel veranlasst worden, seine Compositionen durch die damals eben erst erfundene Kunst des Steindrucks vervielfältigen zu lassen. Während seines Aufenthalts in England erwachte auch in Géricault wieder der Sportsman. Ausser einem, jetzt im Louvre befindlichen Oelgemälde »Das Derbyrennen in Epsom 1821« schuf er eine Serie von lithographischen Blättern, welche theils Scenen aus dem Volksleben mit ausserordentlicher Schärfe der Charakteristik, theils Reit- und Wagenpferde aller Racen zum Gegenstande haben. Im Gegensatze zu seinem Freunde Charlet, der auf seinen Genrebildern gerne die Lichter des Humors spielen liess, suchte er mit Vorliebe die Schattenseiten des Lebens hervorzukehren, und dazu bot ihm das öffentliche Elend der Weltstadt Stoff genug. Auf dem einen Blatte sieht man einen Bettler, der halbtodt vor Erschöpfung an der Thüre eines Bäckerladens niedergesunken ist, auf dem zweiten einen zerlumpten, blinden Dudelsackspieler, der sich in eine menschenleere Gegend verirrt hat und vergebens an die Mildthätigkeit appellirt, auf dem dritten eine arme gelähmte Frau, die von einem verkommenen Menschen auf einem rohen Fahrstuhl transportirt wird, während im Hintergrunde eine glänzende Carosse vorüberrollt. So wurde Géricault gewissermassen auch zum Vorläufer jener Richtung in der Genremalerei, deren Hauptvertreter Vigneron (geb. 1789), Destouches (1794—1874) und Grenier (1793—1867) das zeitgenössische Sittenbild in der Weise cultivirten, dass sie das sociale Elend und den Familienjammer in den Vordergrund rückten oder gar Unglücksfälle und Verbrechen zum Gegenstande ihrer nervenerregenden Bilder machten. Als eine besondere Spezialität Géricaults, in welcher er eine grosse Vollendung erreicht hat, ist noch das Stallinterieur zu erwähnen.

Bald nach seiner Rückkehr aus London im Jahre 1822 hatte er das Unglück, auf einem Ritze, den er in früher Morgenstunde nach einer Fabrik künstlicher Steine auf dem Montmartre, an welcher er finanziell betheiligt war, unternommen hatte, zu stürzen und sich das Rückgrat zu verletzen. Anfangs nahm der Arzt die Verletzung zu leicht, und bald entwickelte sich aus derselben ein Abscess, der Géricault auf das Krankbett warf, von dem er sich nicht wieder erheben sollte. Elf Monate lang hat er mit seltenem Heroismus die schwersten Leiden ertragen. Er starb am 26. Januar 1824.

Sein geistiger Erbe war Eugène Delacroix, der wie Géricault, nur einige Jahre später, aus dem Atelier Guérins hervorgegangen war und als Vierundzwanzigjähriger im Salon von 1822 mit einem Gemälde debü-



tirte, welches im Gegensatz zu Géricaults »Schiffbruch« ungeheures Aufsehen erregte und sofort die überschwenglichsten Lobpreisungen wie die heftigsten Angriffe erfuhr. Die Vertheidiger der classischen Schule fühlten, dass mit dieser »Barke des Dante«, welche der Fährmann Phlegyas über den See der Zornigen führt, ihrem Ideale der Todesstoss versetzt war, und die Jüngeren, die sich begeistert an den neuen Propheten anschlossen, ahnten das Herannahen einer neuen Zeit. Vollkommen instinctiv hatte sich Delacroix von dem Classicismus losgerissen. Die in Guérins Atelier verbrachte Zeit war spurlos an ihm vorübergegangen. Nur das »Floss der Medusa« hatte sich tief seinem Geiste eingeprägt, und mit richtigem Blicke hatte er erkannt, dass diesem Werke nur der Reiz der Farbe fehlte, um vollkommen zu sein. Weder aus seinen Briefen^{*)} noch aus sonstigen Aufzeichnungen geht hervor, aus welchem besondern Anlass und auf welchem Wege er zu dieser Ueberzeugung gekommen ist. Eine Reise nach Italien hat er niemals gemacht, auch später nicht, als seine Mittel reichlicher flossen. Aus gelegentlichen Andeutungen erfahren wir wohl, dass er Tizian und Veronese kopirte und verehrte, letzteren mehr als ersteren. Den grössten Einfluss unter den classischen Meistern scheint aber Rubens auf ihn geübt zu haben. »Ich liebe seine Emphase, schreibt er einmal,^{**)} seine ausbündigen und schwellenden Formen . . . Es ist noch viel akademisches in ihm, besonders in seinem Schatten, der mit zu wenig Impasto behandelt ist und sich am Rande markirt. Und doch erreicht Rubens durch seine rohen Farben und Formen hindurch eines der gewaltigsten Ideale. Kraft, Ungestüm und Glanz entheben ihn der Verpflichtung zu Anmuth und Reiz.« In diesem Urtheile über Rubens hat Delacroix sein eigenes Streben charakterisirt. Durch den Glanz der Farbe und durch Kraft und Tiefe der Schatten wollte er die scharfen Formen Géricaults — »Könnte ich doch die Umriss meiner Figuren mit Draht umziehen!« rief dieser einmal aus — mit einem schimmernden Spiele umhüllen, welches die Figuren ebensogut wie die einzelnen Gegenstände der unbelebten Natur zu Trägern einer gewissen coloristischen Stimmung macht.

Es ist eine seltene Erscheinung, dass ein Künstler mit seinem Erstlingswerke sogleich sein ganzes Programm entwickelt. Während die Schüler Davids ihre Stoffe ausschliesslich dem Alterthum entnahmen und

^{*)} Philipp Burty, *Lettres de Eugène Delacroix*, Paris 1878. — Vergl. ausserdem: Piron, *Eugène Delacroix, sa vie et ses oeuvres*, Paris 1865. — Ad. Moreau, *Eugène Delacroix et son oeuvre*, Paris 1873. — Ernest Chesneau, *L'oeuvre d'Eugène Delacroix*, Paris 1880.

^{**)} Ernest Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, Paris 1880 p. 218.



höchstens einmal, durch äussere Umstände veranlasst, eine Abschweifung zur Geschichte der napoleonischen Feldzüge machten, trat Delacroix sofort in schroffen Gegensatz zu ihnen, indem er das Thema zu seinem ersten Werke aus der grössten Dichtung des Mittelalters, in welchem sich die gesammte mittelalterliche Cultur widerspiegelt, aus der Göttlichen Komödie schöpfte. Im achten Gesange der Hölle wird die unheimliche Fahrt des Dichters mit Virgil über den Sumpf der Zornmüthigen geschildert. Wenige Verse haben genügt, den Maler zu einer Composition voll gewaltiger dramatischer Kraft zu begeistern. Nur mühsam bewegt der am Kiele stehende nackte Fährmann seinen Nachen durch die schlammige Fluth. Denn die Zornmüthigen, die ihre Laster in diesem Pfuhle abbüssen, klammern sich mit convulsivischen Geberden, mit Händen, Armen, Beinen und Zähnen an den Kahn. Zwei von ihnen, die sich in einander verbissen haben, kämpfen im Vordergrund einen furchtbaren Kampf. In wilden Zuckungen krümmen und winden sich die nackten Leiber, die halb emportauchen, halb verschwinden, sich halb in der grellen Beleuchtung bieten, welche von den »brennenden Thürmen« am Ufer ausgeht, halb im Dunkel verschwinden. Dante, in weissem Mantel und schwarzer Kapuze, erhebt entsetzt die Rechte vor dem grauenvollen Anblick. Er weicht zurück und fasst mit der Linken nach der Hand Virgils, der, mit einem Lorbeerkränze auf dem Haupte und mit einem faltenreichen Purpurmantel angethan, dem florentinischen Dichter zur Seite steht. Erhaben wie die Verse Dantes ist der Charakter dieses heroischen Gemäldes, dem die Farbe gleichwohl einen lyrischen Zug aufgeprägt hat. Töne wie weiss und roth, die einander feindlich gegenüberstehen, sind durch das wunderbar stimmungsvolle Ineinandergreifen von Licht und Schatten versöhnt worden. Durch sie ist die Härte und Schärfe der Lokalfarben aufgehoben, und diese sind gewissermassen zu einer Symphonie von ergreifender Klangfarbe, zu einer Orchestermusik, aus welcher das einzelne Instrument nicht mehr vernehmbar ist, vereinigt worden.

Als Delacroix sein Gemälde vollendet hatte und zur Ausstellung schicken wollte, fehlte ihm das Geld für den grossen Rahmen. Ein Zimmermann, der mit ihm in einem Hause wohnte, schenkte ihm vier Latten. Er bestrich sie mit gelber Farbe und schickte das Bild in den »Salon«, der damals in den Sälen des Louvre stattfand. Während der Ausstellungszeit wurden die classischen Gemälde durch spanische Wände verdeckt und an diesen die neuen Bilder befestigt. *) Sofort nach der

*) Heines sämtliche Werke. Ausgabe von 1874. Bd. XI. S. 100.



Eröffnung eilte Delacroix in das Louvre. Er durchmass mit hastigen Schritten die Galerien, aber nirgends entdeckte er sein Bild. Völlig vernichtet über die vermeintliche Zurückweisung setzte er sich auf eine Bank und überliess sich der Verzweiflung. Da trat einer der Aufseher, der ihn kannte, zu ihm und rief: »Nun, ich hoffe, Sie werden zufrieden sein?« — »Zufrieden? Womit? Mit der Zurückweisung?« — »Haben Sie denn nicht Ihr Bild im Salon carré gesehen mit dem prächtigen Rahmen, den der Herr Baron Gros durch die Verwaltung hat machen lassen, da der Ihrige zerbrochen war, als das Bild ankam?« Delacroix' Freude kannte keine Grenzen. In der That hing sein Gemälde im Salon carré, dem Ehrensaale, der für die besten Bilder der Ausstellung bestimmt war. In der Freude seines Herzens eilte er zu Gros, um ihm seinen Dank abzustatten. Der berühmte Meister empfing ihn sehr freundlich. »Sie haben da ein Meisterwerk geschaffen, und wahrscheinlich ohne es zu wissen. Denn Sie sind noch zu jung, um das Verdienst und die Tragweite Ihres Werkes zu begreifen: es ist ein reformirter Rubens. Aber Sie verstehen nicht zu zeichnen, Freund, Sie sudeln. Sie müssen zu uns kommen. Da wird man Sie lehren, die Umrissse ein wenig auszuheilen, wahr zu modelliren und richtig zu sehen.« Dieser Vorwurf, den ihm Gros bei seinem Erstlingswerke machte, begleitete Delacroix sein ganzes Leben hindurch. *) Seine Gegner, deren Zahl mit seinen Erfolgen wuchs, wiesen immer auf die Nachlässigkeit und Flüchtigkeit seiner Zeichnung hin und behaupteten triumphirend, er entfalte nur den Glanz seines bestrickenden Colorits, um die Mängel der Zeichnung zu verdecken. Seine Freunde, namentlich diejenigen, welchen er einen Einblick in den Reichthum seiner Studienmappen gestattete, waren vom Gegentheil überzeugt, und in der That war die Unsicherheit in den Umrissen und die geringe Bestimmtheit in der Modellirung, deren Vorhandensein nicht zu bestreiten ist, keineswegs durch ein unzulängliches Können bedingt, sondern nur die Folge des künstlerischen Prinzips, welches Delacroix mit rücksichtsloser Energie vertrat.

Es ist die Eigenschaft aller Revolutionäre — und Delacroix war einer der erfolgreichsten —, das System, welches sie stürzen wollen, in seiner Totalität zu negiren und seine Stelle durch ein völlig entgegengesetztes auszufüllen. Das Prinzip der Davidschen Schule war im Grunde nichts als die Uebersetzung der Plastik in die Malerei. Gegen dieses Statuenhafte, dieses sorgfältige Herausputzen der Formen und Umrissse, gegen dieses System, welches die Farbe nur in so weit zuliess, als sie

*) Charles Blanc, *Les artistes de mon temps*, Paris 1876. S. 28 ff.



nothwendig war, diese gezeichneten Statuen zu färben, d. h. bunt zu machen, wendete sich Delacroix mit solchem Eifer, dass in seinem System die Zeichnung nicht zur Trägerin, sondern zu einer untergeordneten Dienerin des Colorits wurde. Erst die neuere und neueste französische Schule hat diese Differenz ausgeglichen, und daher begreift man erst jetzt die epochemachende Bedeutung des Meisters, welcher nächst David den grössten Einfluss auf die Entwicklung der französischen Malerei ausgeübt hat, obgleich seine Stellung während seines Lebens auf das heftigste bestritten wurde.

Er selbst ertrug diese Angriffe mit einer Ruhe und Kaltblütigkeit, die ihm nur das Bewusstsein höchster Gewissenhaftigkeit in seinen Studien verschaffen konnte. Obwohl er die Feder mit Geist zu führen wusste, hat er sie niemals zu seiner Vertheidigung ergriffen. Er liess seine Werke für sich selbst reden, und wenn er zur Feder griff, geschah es nur, um geistvolle Gedanken über das Wesen seiner Kunst und über die Meister der Vergangenheit auf das Papier zu werfen oder das Gedächtniss von Künstlern seiner Zeit zu ehren. Seine eigene Vertheidigungsrede hatte er sich bis nach seinem Tode aufbehalten. Laut testamentarischer Bestimmung sollten seine Studien, Skizzen und Zeichnungen ausgestellt und dann öffentlich versteigert werden. Zu ihrem Erstaunen fanden die Testamentsvollstrecker, nachdem er die Augen geschlossen, in seinen Mappen mehr als sechstausend Zeichnungen aller Art vor, die bei ihrer öffentlichen Ausstellung ein glänzendes Zeugniss von der Gründlichkeit seiner Studien und seiner erstaunlichen Arbeitskraft ablegten und den Vorwurf entkräfteten, dass er nicht habe zeichnen können. Von dieser Ausstellung datirt auch der allgemeine Umschwung in der öffentlichen Meinung zu Gunsten Delacroix', was schon allein durch die That- sache illustriert wird, dass die Versteigerung die enorme Summe von 360,000 Frcs. ergab.

Ein merkwürdiger Zufall hat es gewollt, dass der junge Thiers, welcher, wie wir im vorigen Kapitel gesehen, der Leichenredner des Davidschen Classicismus gewesen, mit Wärme und Entschiedenheit für Delacroix eintrat. »Kein Gemälde,« schrieb er, »verheisst nach meiner Ansicht die Zukunft eines grossen Malers als dasjenige des Herrn Delacroix . . . Der Schöpfer desselben wirft seine Figuren hin, gruppirt sie und rollt sie nach Belieben zusammen mit der Kühnheit eines Michelangelo und der Fruchtbarkeit eines Rubens . . . Ich finde in diesem Gemälde jene wilde, leidenschaftliche, aber natürliche Macht, welche ohne Anstrengung ihrem eigenen inneren Drange folgt.«

Als Delacroix den Baron Gros besuchte, um ihm seinen Dank aus-



zusprechen, gestattete ihm dieser, nach Belieben in seinem Atelier zu verweilen, um die grossen Gemälde, das Pestlazareth von Jaffa, die Schlacht bei Abukir und das Schlachtfeld von Eylau, welche Gros nach dem Sturze Napoleons von der Regierung zurückerhalten hatte, mit Musse zu betrachten. Bei diesen Studien machten die Pestkranken von Jaffa auf den jungen Künstler einen so tiefen Eindruck, dass der Gedanke an eine ähnliche Composition in ihm entstand. Mit lebhaftem Enthusiasmus folgte die damalige Jugend dem griechischen Freiheitskampfe, der allein in einer Zeit allgemeiner politischer Erschlaffung den durch die Lectüre Walter Scotts erhitzten und für die mittelalterliche Romantik begeisterten Gemüthern eine Richtung auf die Interessen der Gegenwart gegeben hat. Eine der ergreifendsten Episoden dieses Heldenkampfes war das Blutbad von Chios, dem die Hälfte der Bewohner zum Opfer fiel. Pest und Hungersnoth hatten den türkischen Barbaren bereits vorgearbeitet und die Männer entkräftet, so dass die Sieger nur einen geringen Widerstand vorfanden. Aus diesem »Gemetzel von Chios« griff Delacroix eine Reihe von rührenden und ergreifenden Momenten heraus, die er zu einem Gesamtbilde von erschütternder Gewalt verband, welches auf der Ausstellung von 1824 erschien und einen wahren Sturm des Abscheus wie der Begeisterung hervorrief. Géricault war kurz vorher gestorben, und einstimmig erhob die Jugend Delacroix als ihren Führer, als das Haupt der romantischen Schule, des »Romantismus«, auf den Schild. An den Begriff, welchen wir in Deutschland mit dem Worte »Romantik« verbinden, dürfen wir freilich dabei nicht denken, vollends gar nicht an die romantische Schule, welche sich fast zu gleicher Zeit in Düsseldorf zu regen begann. Diese Romantik verhält sich zu jener ungefähr wie Fouqué zu Dante: die deutsche ist mild wie Mondscheinglanz, düster melancholisch, in Thränen zerfliessend und verschwommen bis zur schwächlichen Sentimentalität, die französische wild, majestätisch, dramatisch bis zur Extase, niederschmetternd und erhebend, flammend wie Wetterleuchten und sengend wie die Gluth der Tropensonne.

Die französische Romantik wurde auch bald durch die kritischen Stimmführer der Jugend in der Presse zu einem politischen Symbol, hinter welchem sich der Liberalismus verbarg, der damals schon seine Kräfte prüfte. Delacroix mag gegen seinen Willen in den Strudel der politischen Leidenschaften hineingerissen worden sein; aber er brachte ihm später doch ein künstlerisches Opfer und galt thatsächlich als das Haupt der romantischen Bewegung, die mit der revolutionären identificirt wurde. Die »Niedermetzlung auf Chios« machte einen furchtbar niederschlagenden Eindruck auf die Schüler Davids, die sich zu einem letzten



Verzweiflungskämpfe erhoben. Selbst der Baron Gros liess seinen Schützling fallen und rief: Das ist die Niedermetzlung der Malerei!« (*«C'est le massacre de la peinture!«*) Er mochte mit Entsetzen erkannt haben, welche Consequenzen aus seiner Pest von Jaffa gezogen werden konnten, Consequenzen, die er nicht hatte ziehen können, weil er nicht die Kraft des reformatorischen Genies in sich fühlte, und weil der tyrannische Bann Davids wie ein Alp auf ihm lastete. Heute, wo die beiden Gemälde in demselben Saale des Louvre hängen, springt uns ihre Verwandtschaft sofort in die Augen. Das »Gemetzeln von Chios« ist nur ein höheres Glied in der Entwicklungsreihe, welcher die »Pestkranken von Jaffa« angehören. Jener Theil der Wirkung, welcher hier durch die historische Persönlichkeit des Helden hineingebracht ist, wird dort durch ein rein menschliches Interesse, also nur von innen heraus, erreicht. Während in dem sich weit ausdehnenden Hintergrunde Scenen von Brand, Mord und Verwüstung mehr angedeutet als ausgeführt worden sind, zeigt der Vordergrund in ergreifenden Gestalten den höchsten Gipfel der Verzweiflung: einen Säugling am Busen seiner todtten Mutter, zwei Liebende, die in stummer Umarmung den Tod erwarten, eine Frau an der Seite ihres sterbenden Gatten, und eine Greisin, die stumpfsinnig vor sich hinblickt. So hat der Künstler das grenzenloseste Unglück in ausführlicher Beredtsamkeit und mit höchst geschickter und wirksamer Steigerung an den verschiedensten Lebensaltern dargestellt. Zum Pathos höchster Entrüstung erhebt sich dann seine Schilderung in der kühnen Gruppe des türkischen Reiters auf stahlgrauem Pferde, der eine junge nackte Griechin an den Schweif seines sich wild aufbäumenden Thieres gebunden hat. »Sie krümmt und windet sich unter den Zuckungen ihres gemarterten Schamgefühls,« schrieb Paul de Saint-Victor*), »ihr jungfräulicher Körper zeigt die Reinheit des fleischgewordenen Marmors . . . Schön wie eine sterbende Niobide, rührend wie eine christliche Märtyrerin, erhebt sie sich inmitten dieser Scenen des Schreckens zur Göttlichkeit eines allegorischen Wesens. Es ist das entblösste und geschändete Griechenland, welches sich gegen seinen Unterdrücker empört.« Diese aufs tiefste erschütternde Schilderung eines Ereignisses, dessen grauenvolle Einzelheiten, die damals erst allmählich bekannt wurden, alle Gemüther erfüllten, konnte nicht verfehlen, auch auf das grosse Publikum eine tiefe Wirkung aus-

*) In dem Journal »Die Presse« vom 8. Sept. 1863, citirt von Charles Blanc in dem oben angeführten Buche, welches die gründlichste und parteiloseste Charakteristik Delacroix' enthält, der wir in der französischen Literatur begegnet sind. Ausgezeichnet ist besonders die Analyse der coloristischen Prozeduren des Meisters.



zuüben. In seiner Begeisterung schrieb ein Kritiker Namens Jal: »Ich kenne Herrn Delacroix nicht, aber wenn ich ihm begegne, werde ich ihn umarmen, werde ich ihn beglückwünschen und werde weinen, ja, ich werde weinen vor Freude und Dankbarkeit. Tapferer junger Mann! Möge ihm das Glück günstig sein! Er hat sich um die Freunde der Kunst, er hat sich um die Feinde des Despotismus wohl verdient gemacht! Er hat ihn in seiner ganzen Entsetzlichkeit gezeigt!« Damit war die Wendung gefunden, um die romantische Bewegung in der Malerei auch für die Politik auszubeuten.

Während des Frühjahrs und Sommers 1825 hielt sich Delacroix in London auf, wo er sich ebenso sehr mit der englischen Bühne wie mit der englischen Kunst und Literatur bekannt machte. Gehörte Lord Byron schon früher zu seiner bevorzugten Lectüre, so trat jetzt Shakespeare hinzu, dessen Grösse er besonders durch die Interpretation Keans kennen gelernt hatte. Das »Trauernde Griechenland auf den Trümmern Missolunghis«, die »Enthauptung Marino Falieros« und der »Tod Sardanapals«, welche in den Salons von 1826 und 1827 figurirten, sind theils durch das Schicksal Byrons, theils durch seine Dichtungen inspirirt. Während der »Tod Sardanapals« den Einfluss der englischen Kunst verrieth und desshalb in Paris nicht sehr gut gefiel — man sprach sogar von einem Fiasco —, schloss sich die Hinrichtung des Dogen in der Farbe wenigstens und in der reichen Composition an die Venetianer an. Nicht so im Ausdruck und in der Charakteristik der Figuren. Die Romantik trieb die Opposition gegen den Classicismus so weit, dass sie das Schöne rundweg leugnete und an seine Stelle das Charakteristische setzte. Die Heisssporne liessen sich bald zu Uebertreibungen verleiten, und man fand schliesslich eine Freude daran, das Charakteristische nur noch in abschreckend hässlichen Physiognomien zu suchen. Auch Delacroix betrat zeitweilig diese schiefe Ebene, am unglücklichsten mit jenem venetianischen Bilde, wo doch die Entfaltung höchster Würde und Schönheit schon durch die coloristischen Vorbilder Tizian und Veronese geboten war. Nächst Shakespeare und Byron waren Goethe und Walter Scott seine Lieblingsdichter. Seine grossen künstlerischen Erfolge standen in keinem Verhältniss zu den Einnahmen, welche ihm seine Bilder brachten, und er sah sich daher genöthigt, für Kunsthändler Zeichnungen für die Lithographie zu liefern. Eine französische Uebersetzung des »Faust« schmückte er mit siebzehn Blättern, welche auch den Beifall des Dichters fanden. Aber das beweist nichts für ihre Vortrefflichkeit, da Goethe künstlerische Schöpfungen, deren Motive seinen Werken entlehnt waren, mit begreiflichem Wohlwollen zu beurtheilen pflegte. In



Wahrheit hat Delacroix bei weitem nicht den tiefen Gehalt des unvergleichlichen Gedichts erfasst, und überdiess fühlte er sich nicht in seinem Element, da ihm die Farbe fehlte, welche der wesentlichste Faktor seiner künstlerischen Ausdrucksmittel war. 1823 war Walter Scotts »Quentin Durward« erschienen, der erste Roman des Dichters, der auf französischem Boden spielt. Er rief deshalb auch in Frankreich grosse Sensation hervor, und Delacroix, der sich gern durch die Dichter inspiriren liess, behandelte eine Episode aus ihm, freilich die grässlichste, welche der an dramatischen und aufregenden Szenen so reiche Roman besitzt, die Ermordung des Bischofs von Lüttich durch Wilhelm von der Mark, den blutdürstigen »Eber der Ardennen«, und seine Horde in der Halle des bischöflichen Palastes. Da die grauenvolle Scene bei Fackelschein vor sich geht, konnte das Entsetzen des Moments durch die unheimlich rothe Beleuchtung bis aufs Höchste gesteigert werden, und ein Colorist wie Delacroix hat sich diesen Effekt nicht entgehen lassen. Obwohl er stets aus der Quelle der Romantik, aus Walter Scott und Byron, nicht aus dem abgeleiteten Brunnen Victor Hugos schöpfte, hat der letztere doch durch die extravagante Charakteristik seiner Figuren einerseits und durch die glänzenden, farbenprächtigen Detailschilderungen, die freilich mehr das Costüm, die Decoration, als den Geist und die Seele treffen, andererseits einen tiefen Eindruck auf den Maler geübt, dem aber nichts unangenehmer war, als wenn er von seinen Anhängern, welche zugleich die des Dichters waren, der »Victor Hugo der Malerei« genannt wurde.

Auch dem Gemälde, mit welchem er persönlich in den Kampf der Parteien eintrat, die »Barricade« genannt, ist die Schilderung eines Dichters, Auguste Barbier, vorausgegangen, welcher unmittelbar nach der Julirevolution die Göttin der Freiheit — *une forte femme aux puissantes mamelles, à la voix rauque, aux durs appas* — in begeisterten Versen besang, wie sie später Delacroix für den Salon von 1831, in welchem auch die »Ermordung des Bischofs von Lüttich« und einige kleinere Historienbilder mehr genrehaften Charakters erschienen, gemalt hat. »Eine Volksgruppe während der Julitage ist dargestellt,« so schildert Heine in seinen Kunstberichten aus Paris dieses merkwürdige Bild, »und in der Mitte, beinahe wie eine allegorische Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib, mit einer rothen phrygischen Mütze auf dem Haupte, einer Flinte in einer Hand und in der andern eine dreifarbige Fahne. Sie schreitet dahin über Leichen, zum Kampfe auffordernd, entblösst bis zur Hüfte, ein schöner, ungestümer Leib, das Gesicht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine seltsame Mischung von Phryne, Poissarde



und Freiheitsgöttin.« Das Gemälde wurde vom Staate angekauft, blieb dann eine Zeitlang versteckt, kam später in die Luxemburggalerie und zuletzt mit den übrigen Werken des Meisters in das Louvre. Das war der erste und einzige direkte Tribut, welchen Delacroix der Politik zahlte. Der Bahnbrecher und Fahnenträger der romantischen Revolution war im gewöhnlichen Leben ein ruhiger, leidenschaftsloser Mann, der keine Opposition gegen die gesetzliche Gewalt machte. Sein Leben floss ruhig und eben dahin, ohne dass Ereignisse von einschneidender Bedeutung seinen Gang störten. Ausser jener englischen Reise und einer zweiten, die ihn 1838 nach Belgien und Holland führte, hat er nur eine grössere Tour unternommen, die freilich für seine künstlerische Entwicklung und namentlich für die seines Colorits höchst bedeutungsvoll geworden ist. Im Jahre 1831 erhielt er die Erlaubniss, sich einer Gesandtschaft anzuschliessen, welche Louis Philippe an den Kaiser von Marokko Muley Abderrhaman schickte. Zwei Jahre vorher war Victor Hugos Gedichtsammlung »Les Orientales« erschienen, in welcher der Dichter alle Maler, die sich bisher an die Lichtfülle und den Farbenglanz des Orients gewagt hatten, an wilder Gluth und Sinnlichkeit übertraf. Noch heute wirken diese leidenschaftlichen Dichtungen in der Malerei nach. Um wie viel mehr müssen sie damals gezündet haben, wo Kunst und Literatur ohnehin auf den Orient als eine neue Welt im Gegensatz zu der classischen und der des Mittelalters hindrängten. Im Salon von 1831 hatte Decamps mit seinen orientalischen Bildern den ersten glänzenden Erfolg errungen, ein Grund mehr für Delacroix, die ihm in so ehrenvoller Weise dargebotene Gelegenheit zu ergreifen.

Die Reise, welche über fünf Monate dauerte, führte ihn nach Tanger und Mequinez und auf dem Rückweg nach Algier. In der Zwischenzeit fand er noch die Gelegenheit, einen Abstecher nach Spanien zu unternehmen, welches fast noch einen tieferen Eindruck auf ihn machte als das Stückchen orientalischen Lebens, welches er in Marokko gesehen hatte. In einigen Briefen schildert er in sehr lebendiger Weise seine Erlebnisse. Der englische Consul in Tanger hatte eine grosse Vorliebe für die wilden einheimischen Pferde. »Zwei solcher Pferde,« erzählt Delacroix, »geriethen eines Tages in Streit, und ich habe dabei den wüthendsten Kampf gesehen, den man sich denken kann. Alles, was Gros und Rubens an Wildheit geleistet haben, erscheint daneben nur winzig. Nachdem sie sich auf alle Art gebissen hatten, indem sie an einander emporkletterten und sich auf den Hinterfüssen wie Menschen bewegten, nachdem sie selbstverständlich ihre Reiter abgeworfen hatten, stürzten sie sich in einen kleinen Fluss, wo der Kampf mit unerhörter Wuth fortgesetzt wurde.« Eine



Aufzeichnung wie diese ist für die auf das Dramatische gerichteten Neigungen des Künstlers charakteristisch.

Die Früchte dieser orientalischen Reise, welche die Salons der nächsten Jahre in ununterbrochener Reihenfolge schmückten, legten ein deutliches Zeugniß für die tiefe Einwirkung des südlichen Sonnenlichts auf die Entwicklung seines Colorits ab. Es sind zugleich die reifsten Früchte seiner Thätigkeit, da die Farbe auf diesen Bildern ihren ganzen Zauber entfalten darf, ohne dass an die Zeichnung zu grosse Ansprüche gestellt werden. Die »Algierischen Frauen im Harem« (Louvre) werden von vielen sogar für sein Meisterwerk gehalten. Jedenfalls ist es dasjenige Bild, auf welchem eine vollkommene Farbenharmonie durch die geistvollsten und scharfsinnigsten Combinationen erreicht worden ist. Während hier die beschauliche Ruhe des orientalischen Lebens unter seiner farbigen Oberfläche geschildert wird, erhebt sich die Composition zu grösserem Reichthum in der »Revue Abderrhamans über seine Truppen«, zu grösserer Lebhaftigkeit durch Musik und Tanz in der »Jüdischen Hochzeit in Marokko« und den »Militärischen Uebungen der Marokkaner«, bis sie sich in den »Convulsionären von Tanger« zu einer ans Schreckliche streifenden Wildheit steigert, bei welcher wiederum die aufs Höchste getriebenen Farbencontraste mitwirken, um die Zuckungen und Verrenkungen der vom religiösen Wahnsinne befallenen Muselmänner in ihrer erschütternden, furchtbaren Wahrheit zu zeigen. In dieser Charakteristik durch die Farben, welche mit grosser Weisheit so disponirt sind, dass sie gleichsam dramatisch in die Handlung eingreifen, liegt eines der Hauptverdienste des Meisters um die Weiterentwicklung des Colorismus und somit ein Theil seiner reformatorischen Bedeutung. Auch der »Einzug der Kreuzfahrer in Constantinopel« (1841, im Museum von Versailles) und die »Gerechtigkeit Trajans« (1840, im Museum von Rouen) stehen ganz unter dem Einfluss der durch die orientalische Reise bewirkten Steigerung seiner coloristischen Tendenzen, während die »Medea«, welche in einer Felsenhöhle den Dolch gegen ihre Kinder erhebt (1838 gemalt, im Museum zu Lille) in der Energie und Wildheit der Charakteristik eine orientalische Gluth athmet.

Während diese Meisterwerke der Farbe geschaffen wurden, fand Delacroix noch die Zeit, in den Jahren 1835—1837 eine grosse monumentale Arbeit zu vollenden, welche ihm auf Veranlassung seines Protektors Thiers, der 1835 Minister geworden, übertragen worden war. Es war die Decke im Salon du roi des Palais Bourbon, des jetzigen Palais du corps législatif, die er mit den allegorischen Gestalten des Krieges, der Gerechtigkeit, des Ackerbaus und der Industrie schmückte,



während in den Zwickeln darunter zu diesen Gestalten in realistischen Szenen der Commentar geliefert wurde. 1845 folgte das grosse Deckengemälde für die Kuppel der Bibliothek im Luxemburg, »Dante in den elyseischen Gefilden«, welches vornehmlich durch eine erhabene Ruhe imponirt, die man von dem leidenschaftlichen Delacroix nicht erwartet hätte, die aber für die monumentale Wirkung unerlässlich ist. 1847 malte er fünf Kuppeln und zwei Hemicyklen im Bibliotheksaale des Palais Bourbon aus. In den letzteren stellte er die Wiege und das Grab der antiken Cultur dar, jene durch Orpheus, der den Griechen die Kunst des Gesanges bringt, dieses durch Attila, der mit seinen barbarischen Horden Italien und die Künste unter den Hufen seiner Rosse zertritt. Jede der fünf Kuppeln ist in vier Felder getheilt, welche durch historische oder mythische Szenen aus dem Alterthum die Wissenschaft, die Philosophie und die Geschichte, die Beredsamkeit und die Gesetzgebung, die Theologie und die Poesie in ihren berühmtesten Vertretern personificiren. So sieht man Lykurgus, wie er die Pythia befragt, den Tod des älteren Plinius, und Demosthenes, der am Gestade des Meeres seine Stimme übt. Auf diesen umfangreichen Cyklus, der in geistvollen Compositionen das ganze Geistesleben der Culturvölker des Alterthums umfasst, folgte 1849 der schwungvolle, von höchstem dramatischen Leben erfüllte und in prächtigem Farbenglanz leuchtende Plafond in der Apollo-galerie des Louvre, welcher nach dem von Lebrun für die Gesammtdekoration des Saales entworfenen Programme den delphischen Gott darstellt, wie er in Gegenwart der olympischen Götter von seinem Viergespann aus den Drachen Python tödtet. Die Gemälde im Salon de la paix des Stadthauses, welche 1854 vollendet wurden und in allegorischen Figuren den Triumph des Friedens darstellten, sind 1871 bei dem grossen Brande, mit welchem die wahnsinnigen Herostrate der Commune ihren Untergang beleuchteten, zerstört worden. Die letzte monumentale Arbeit dieses unermüdlichen Geistes, dieser unerschöpflichen Phantasie, dieser niemals erlahmenden Kraft waren zwei Wand- und ein Deckengemälde in der Kapelle der heiligen Engel in der Kirche Saint Sulpice in Paris. In diesem Kampfe des Erzengels Michael mit Lucifer, der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel und dem Ringen Jakobs mit dem Engel entfaltete er noch einmal die ganze Gluth seines stürmischen Künstlertemperaments, die ungestüme Kühnheit seiner Bewegungsmotive und die verschwenderische Pracht seines Colorits, die freilich mit der ruhigen Heiligkeit des Ortes nicht harmonirt und in ihrer Licht- und Farbenfülle den architektonischen Rahmen durchbricht. Für die leidenschaftliche Sprache, welche Delacroix auch in seinen Wandmalereien führte,



wäre die fahle Freskotechnik nur ein unvollkommener Dolmetsch gewesen. Er malte daher entweder mit Oelfarben auf die Leinwand, die nachher an den Wänden befestigt wurde, oder mit Oel direkt auf die Mauer oder allenfalls mit Wachsfarben.

Auch in seinen religiösen Malereien kam es ihm vor allen Dingen auf den ergreifenden Ausdruck einer gesteigerten Empfindung an. Mochte er den heiligen Sebastian malen, dessen wunder Körper von barmherzigen Frauen gepflegt wird, oder den Heiland selber, den die drei Marien vor der Grablegung beweinen — immer vereinigen sich die seelische Charakteristik, die melancholische Beleuchtung, die gesammte Tonstimmung und das Wesen der Landschaft und der Umgebung zu einem einzigen gewaltigen Accorde, der seinen Weg zum Herzen findet.

Eugen Delacroix starb am 13. August 1863, im fünfundsechzigsten Jahre seines Lebens, ohne dass die Energie seiner Technik oder die Kraft seiner Phantasie durch das Nahen des Alters beeinträchtigt worden war. Während alle, die mit ihm strebten und kämpften, abgestorben waren oder sich zu anderen Idealen bekannt hatten, stand er allein, eine einsame Säule, in ungebrochener Kraft da. Jene sind dem Gedächtniss unserer Zeit entschwunden: sein Name allein glänzt in unvergänglicher Glorie als der des originalsten und gewaltigsten Genies, welches die französische Kunst unseres Jahrhunderts bisher besessen hat.*)

Eugen Deveria, der mit seiner »Geburt Heinrichs IV.« (im Louvre) einst den Ruhm Delacroix' für eine Zeitlang verdunkelte — wie fade und altmodisch erscheint jenes Bild uns heute! — Sigalon, Bonington, Poterlet, Louis Boulanger, Saint-Evre u. a. — diese »kleinen Romantiker« sind heute vergessen. Nur einige Landschaftler wie Huet, Isabey, Roqueplan, Marilhat und Diaz haben sich aus der Romantik in unsere Zeit herübergerettet und die Formel zu finden gewusst, um sich den Kindern jedes Zeitalters verständlich zu machen. In der Davidschen Schule hatte

*) Diese Erkenntniss ist freilich erst neueren Datums. Für seine Werthschätzung bei Lebzeiten gilt, was Théophil Gautier in seiner *Histoire du romantisme*, Paris 1874, p. 200 gesagt hat: »Jedes seiner Werke rief ein betäubendes Geheul, Donnerwetter und wüthende Diskussionen hervor. Man überhäufte den Künstler mit Injurien, wie man sie nicht gröber und schimpflicher an einen Spitzbuben und Mörder hätte richten können. Jede Höflichkeit der Kritik hatte für ihn aufgehört, und wenn man in Verlegenheit kam, entlehnte man Epitheta dem »Fischweiberkatechismus«. Er war ein Wilder, ein Barbar, ein Wahnsinniger, ein Tollwüthiger, ein Narr, der reif für seine Heimath, Charenton, war. Er bevorzugte das Hässliche, das Gemeine, das Ungeheuerliche; er konnte nicht zeichnen und zerbräche mehr Glieder, als ein Knocheneinrichter wieder in Stand bringen könnte. Er warfe Fässer mit Farben auf die Leinwand, er malte mit einem betrunkenen Besen — dieser betrunkene Besen gefiel ungemein und machte seinerzeit einen enormen Effekt.«



die Landschaft bekanntlich nur eine dienende Stellung eingenommen. Wie Cornelius in Deutschland, wollte auch David von der Landschaftsmalerei als einer selbständigen Kunst nichts wissen. Zu seiner Zeit wurde denn auch nur die historische Landschaft im Sinne eines Claude Lorrain und Poussin und daneben die »Ruinenmalerei« cultivirt. Erst die Romantik führte einen Umschwung herbei und entthronte die Coullissen-, Veduten- und Schablonenmalerei, um an ihre Stelle eine unmittelbare Naturauffassung und Naturempfindung ohne das Medium traditioneller Formeln zu setzen. Der Engländer Bonington (1801—1828), der aber seiner ganzen Bildung und seiner Thätigkeit nach der französischen Schule angehört, und Paul Huet (1804—1869) haben ziemlich zu gleicher Zeit das Recht der Individualität auch in der Landschaftsmalerei proclamirt. Bonington hatte seine Farbe an den venetianischen und flämischen Meistern gebildet, während Huet, nachdem er kurze Zeit bei Guérin und Gros gewesen, seine Studien in Sèvres und St. Cloud begann.*) Die wald- und wasserreiche Umgegend von Paris, deren malerische Reize man von den Höhen von St. Cloud und Ville d'Avray in vollen Zügen geniessen kann, ist die Wiege der modernen französischen Landschaftsmalerei. Während die deutsche ein vollkommen kosmopolitisches Gepräge trägt, den Charakter des Entdeckers und Eroberers zugleich, ist die französische von ihrem Beginn bis heute durch und durch national geblieben, und deshalb darf man in doppeltem Sinne vom »Paysage intime« der Franzosen sprechen. Zu einer Zeit, als Watelet (1780—1866) allein mit seinen bescheidenen, aber auf eigenen und direkten Naturanschauungen fussenden Veduten den classischen Phantasielandschaften Opposition machte, kam Paul Huet ohne fremde Einwirkung und fremdes Beispiel auf den Gedanken, die intimsten Geheimnisse der Natur aufzuspüren und mit schlichter Wahrheit und hingebender Liebe darzustellen. Schon 1822 erschienen die ersten dieser Bilder, während der englische Landschafts- und Marinemaler Constable (1776—1837), dem man einen grossen Einfluss auf die Entwicklung der französischen Landschaftsmalerei, namentlich auf die Ausbildung der Lufttöne, zuschreibt, erst 1824 zum ersten Male in Paris ausstellte. Paul Huet hatte während der häufigen Ueberschwemmungen des Parks von St. Cloud Gelegenheit gehabt, die durch die Feuchtigkeit bedingte Mannigfaltigkeit der Lufttöne, das eigenthümliche Leben der Atmosphäre, welches sich unter dem Eindruck der emporsteigenden Wasserdünste entwickelt, und das Spiel des Lichtes mit diesen zu studiren und ihre Bedeutung für den malerischen Ausdruck zu

*) Ernest Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, Paris 1880, p. 1 ss.



erkennen. Im Winter von 1822 auf 1823 machte Delacroix seine Bekanntschaft, als er gerade an seinem später unter dem Namen »Der Reiter« berühmt gewordenen Bilde arbeitete. Delacroix wurde durch Huets technisches Verfahren so gefesselt, dass er täglich sein Atelier besuchte. Er wollte den »Reiter« bis zum letzten Pinselstrich gemalt sehen. Das Gemälde erschien erst im Salon von 1831 unter dem Titel »Ein Gewitter am Abend«, nachdem Huet in der Zwischenzeit einige Reisen nach der Normandie gemacht und eine Reihe von Landschaften in Lithographien hatte erscheinen lassen. Das Jahr 1830 bezeichnet im allgemeinen einen Wendepunkt in der Entwicklung der französischen Landschaftsmalerei, den völligen Sieg der Romantik, die auch Camille Flers (1802—1862), den Lehrer von Cabat, in ihre Bahnen riss, indem er um diese Zeit den »heiligen Hain der historischen Landschaft« verliess. Flers schlug ebenfalls sein Hauptquartier in der Normandie auf, wohin Paul Huet noch mehrere Male zurückkehrte. Letzterer nimmt auch dadurch unter den französischen Landschaftsmalern eine hervorragende Stellung ein, dass er viele Reisen unternommen hat. Er machte Studien in der Auvergne, in der Provence, in der Bretagne, in England, Belgien, Holland und Italien. Aber die nordische Natur blieb seine eigentliche Domaine. In ihre Seele hatte er sich mit einer Leidenschaftlichkeit vertieft, welche seinen Gemälden gewissermassen einen heroischen Charakter gab. Es ging ihm ähnlich wie Delacroix: erst spät gelangte er zur Anerkennung. Die »Ueberschwemmung von Saint-Cloud«, ein Meisterwerk, welches 1855 zur Ausstellung kam, machte seinen Namen erst populär, nachdem ihn die Kritik schon jahrelang mit jener kühlen Hochachtung behandelt hatte, die man Männern von der »alten Garde« zu zollen pflegt. Es ist überhaupt charakteristisch für den Grad allgemeiner Werthschätzung, den die Landschaftsmalerei in Frankreich nach und nach erreicht hat, dass man mit Auszeichnungen für Landschaftsmalerei lange Zeit sehr sparsam umging. Theodor Rousseau erhielt erst 1867 eine Ehrenmedaille. Seit 1855 wuchs das Ansehen Huets von Jahr zu Jahr. 1859 stellte er acht grosse Dekorations-Gemälde aus, welche das Leben der Normandie von allen Seiten schilderten, in Fabriken, Schlössern und Kathedralen, in Wiese, Wald, Bach und Meer. Dann folgten die »Schwarzen Felsen« (1861), »Gestade von Houlgatt« (1863), der »Abend in den Alpen« (1864), die »Ueberschwemmung der Gave« (1865), das »Wäldchen im Haag« (1866) und »Pierrefonds« (1868). Auf diese Werke gründet sich Huets Ruhm, der die Fahne der Romantik noch unerschütterlich hoch hielt, als sich bereits der nüchterne, jede Auf- und Anregung vermeidende Realismus der Landschaft bemächtigt hatte und, da



seine blöden Augen die Seele nicht mehr sahen, die Poesie aus der Natur vertrieb.

Der romantischen Bewegung schlossen sich auch Camille Roqueplan (1803—1855), ein Schüler von Abel de Poujon und Gros, und Eugen Isabey (geb. 1807), ein Schüler seines Vaters, des im ersten Kapitel erwähnten Jean Baptiste Isabey, an. Beide haben sich ebensowohl als Genremaler, wie als Landschafts- und Marinemaler bewährt. Beiden kam es aber nur auf die Wiedergabe des farbigen Scheins an, ohne dass sie tiefer in das Wesen der Dinge eindrangen. Roqueplan lehnte sich bald an Watteau, bald an die niederländischen Sittenmaler an. Wie Netscher und Terborch, malte er gern Seiden-, Sammet- und Atlasstoffe. Er war der erste innerhalb der französischen Schule, der die Stoffmalerei zu einer Spezialität ausbildete. Seine historischen Genrebilder sind glänzende Costümstücke ohne tiefern Inhalt: eine Scene aus der Bartholomäusnacht (1834) und »Van Dyck und seine Gäste« (1838) geben nur den Vorwand her, um auf reichen Costümen ein glänzendes Farbenspiel zu entfalten. »Der verliebte Löwe«, auf dem ein junges Weib im Walde sitzend dem Thiere die Krallen abschneidet (1836 gemalt), gefiel besonders durch den pikanten Contrast, durch die raffinierte Gegenüberstellung wollüstigen Reizes und thierischer Wildheit. Die weitere Geschichte der französischen Malerei wird uns lehren, wie tief solche Neigungen allmählich unter den Künstlern einwurzelten. Auch auf seinen Landschaften, bei welchen ihn anfangs die Holländer inspirirten, streifte er nur die im Sonnenlicht gebadete Oberfläche der Dinge, ohne auch nur entfernt die Stimmungsgewalt und die seelische Tiefe zu erreichen, welche Huets Landschaften auszeichnen. Noch mehr war Isabey einzig und allein auf coloristischen Reiz und malerische Wirkung bedacht, die er nach und nach so weit auf die Spitze trieb, dass sich unter der schillernden Fläche jegliche feste Form verlor. Er hat Genrebilder, Landschaften und Marinen in erstaunlicher Fülle producirt, was sich aus der Leichtfertigkeit und Flüchtigkeit seiner malerischen Behandlung erklärt. Anfangs fand man dieselbe pikant und geistreich, und Isabey gewann ein Ansehn, das in keinem Verhältniss zu seiner wirklichen Bedeutung stand. Seine massenhafte Produktion drohte sogar einen unheilvollen Einfluss auf die Entwicklung der französischen Malerei zu üben. Aber noch zur rechten Zeit kam die bessere Einsicht. Er und seine Nachahmer übertrieben die anfangs bestechende Manier des flimmernden und glitzernden Farbenspiels bis zur skizzenhaften Rohheit, und heute leidet der einstmals so gefeierte Künstler unter dem Missgeschick, dass er seinen Ruhm überlebt hat, der mit dem Jahre 1824, dem Datum seiner ersten Auszeichnung, anhebt. Am besten eignete sich



Isabeys skizzenhafte Art für die Marinen. Hier konnte seine geistreiche Spitzpinselei in dem Spritzen und Sprühen des weissen Gischt, in dem Schaum der Wellenköpfe und in dem Blinken des Lichts auf der bewegten Fläche schwelgen. Schiffe, die sich in dunkler Silhouette von dem lichten Horizont abheben, bemannte Boote, welche durch scharf accentuirte Farbenflecke den Eindruck der Lebhaftigkeit und Unruhe noch steigern, oder grosse figurenreiche Aktionen, wie eine Seeschlacht, ein Schiffsbrand, bilden die pittoreske Staffage dieser keck und mit spielender Leichtigkeit hingeworfenen Gemälde, deren Zahl eine sehr grosse ist und die desshalb mehr einen typischen, als einen individuellen Eindruck hinterlassen. Dasselbe Schicksal wie Isabey, schon bei Lebzeiten vergessen zu werden, theilte Theodor Gudin (1802—1880), ein Schüler Girodets, der aber schon im Beginn der romantischen Bewegung sich mit Begeisterung derselben anschloss. Sein Ruf als Marinemaler klang durch ganz Europa. Schon 1828 wurde er Ritter der Ehrenlegion und zehn Jahre später erhielt er vom König Louis Philippe den Auftrag, in neunzig colossalen Gemälden die Heldenthaten der französischen Marine darzustellen. Dreiundsechzig von diesen Bildern befinden sich in Versailles: es sind, wie man nicht anders erwarten kann, dekorative, mit faustfertiger Bravour hingeworfene Arbeiten, welchen der intime Reiz des Lichtspiels und der Lufttöne fehlt, die seine kleineren Seestücke auszeichnen. Diese bilden jedoch die Minorität seiner Schöpfungen. Es kam ihm hauptsächlich auf grosse dramatische Wirkungen an, und desshalb operirte er mit breiten Lichtmassen, die auf mächtige Wellenberge fallen, mit seltsamen Beleuchtungseffekten, die nicht complicit genug sein können. Er war Romantiker mit Leib und Seele, in der Wahl seiner Stoffe wie als Colorist. Der Brand des Schiffes »Kent« (in der Luxemburggalerie, 1828 gemalt) ist ein charakteristisches Beispiel seiner Liebe für erschütternde Katastrophen. Das Schiff steht in Flammen, das Meer wird von einem gewaltigen Sturme gepeitscht, und am Schiffshintertheile lässt man Frauen und Kinder, zwei und zwei zusammengebunden, an Stricken in ein Boot herab. Mit seinen Erfolgen steigerte sich auch seine Flüchtigkeit. Aus dem Romantischen wuchs er schliesslich ins Abenteuerliche hinein, und kein Lichteffect war ihm zu bunt, als dass er ihn nicht anwendete. Die ursprüngliche Feinheit in der Durchbildung der Lufttöne machte bald einer faden Eleganz Platz, und an die Stelle der früheren Transparenz traten feste, »blecherne« Töne, welche seinen Bildern den Charakter handwerksmässiger Routine aufprägten. In Petersburg und in Berlin wurde er ebenso gefeiert wie in Paris. In Berlin empfing er sogar die höchste Auszeichnung, die einem Civilisten zu Theil werden kann, den Orden



pour le mérite. Aber sein Ruhm verblich ebenso schnell, wie er meteorartig emporgestiegen war.

Auch Louis Cabat (geb. 1812) gehört in seinen Anfängen der romantischen Bewegung an. Wie Constable und Bonington liess er sich durch die Niederländer inspiriren und behandelte in ihrem Geiste Motive aus der Umgegend von Paris und der Normandie, schlicht und klar, aber doch voll fesselnden Stimmungsreizes. Eine Reise nach Italien führte ihn zu einer mehr stilistischen Auffassung, welche die Formen stärker betont als die atmosphärischen Erscheinungen. Ganz aus der Romantik hervorgewachsen ist dagegen Narcisso Virgilio Diaz (1807—1876), geboren in Bordeaux als der Sohn spanischer Eltern, die sich in eine politische Verschwörung eingelassen hatten und vor der Proscription des Königs Joseph Bonaparte geflohen waren.*) Beide Eltern starben frühzeitig und der Knabe wuchs unter der Obhut eines protestantischen Geistlichen in Bellevue bei Paris auf. Er war sich selbst überlassen und brachte seine Zeit damit zu, in den Wäldern und Feldern von Fleury, Meudon, Sèvres und Saint-Cloud umherzustreifen. Auf diesen Wanderungen erwachte mächtig die Liebe zur Natur in ihm, ereilte ihn aber auch ein herbes Missgeschick. Als er sich eines Tages im Grase schlafen legte, biss ihn eine Viper in den Fuss. Die Wunde wurde schlecht gepflegt, der Brand trat hinzu, und das ergriffene Glied musste zweimal im Krankenhause amputirt werden. Diaz humpelte nun zeitlebens mit einem hölzernen Bein herum, was jedoch seinen unverwüstlichen Humor — er pflegte sein Bein »Mon pilon!« zu nennen — und seine Lebensfreude nicht im mindesten beeinträchtigte. Er begann — wunderlich genug — seine künstlerische Laufbahn als Porzellanmaler, er, der sich schon frühzeitig den begeistertsten Verehrern Delacroix' angeschlossen hatte und nichts so sehr hasste als die geleckte Malerei. Es dauerte auch nicht lange, als sein Auftraggeber vor einer gar zu kühnen, romantischen Improvisation zurückschreckte und ihn gehen hiess. Ein Studium, welcher Art es auch sein mag, hat Diaz nicht durchgemacht. Zeichnen hat er nicht gelernt; er hat nur sein Auge und seinen Farbensinn an Correggio und Prud'hon und an den zeitgenössischen Romantikern gebildet. Um Zeichnung und Formengebung hat er sich niemals gekümmert. Mit dem ganzen Enthusiasmus der Jugend schloss er sich den Bestrebungen der romantischen Schule an. Victor Hugos »Notre-Dame von Paris« und »Lucrezia Borgia« bildeten die Welt, in welcher sich seine Phantasie tummelte und aus der sie die ersten Motive schöpfte und gestaltete. Erst

*) Théophile Silvestre, Les Artistes français. Paris 1878. p. 215 ss.



waren es Ritter, Mönche und Nonnen, dann kamen unter dem Eindruck der »Orientalen« von Victor Hugo Araber, Türken und Odaliskens an die Reihe. Doch fühlte er sich schliesslich immer wieder zu Correggio hingezogen. »Ich gehe zu ihm,« sagte er, »wie der Schmetterling nach dem Lichte fliegt.« Die »Nymphen Kalypsos« eröffneten den Reigen der Dianen, Amoretten, badenden Nymphen mythologischen und nicht mythologischen Charakters, welche er trotz seiner mangelhaften Zeichnung so verlockend und mit solchem Raffinement darzustellen wusste, dass bei ihrem massenhaften Absatz in den Kreisen reicher Banquiers und galanter Damen das künstlerische Interesse nicht mehr allein den Ausschlag gab. Auf allen diesen Bildern, welche den Künstler schnell in die Mode brachten und ihn, da er den Lockungen der Kunsthändler nicht zu widerstehen vermochte, zu flüchtiger Production zwangen, spielt die Landschaft eine sehr hervorragende Rolle. Bald sanken die Gestalten immer mehr zur Staffage herab, und das innige Naturgefühl, welches ihn von Jugend auf beseelt hatte, kam zum vollsten Durchbruch. Seine Landschaften, auf denen sich die Mängel seiner Zeichnung nicht so störend bemerkbar machen, sind denn auch seine reifsten Schöpfungen. Der Wald von Fontainebleau, der damals noch seine Reize den Künstlern in jungfräulicher Reinheit und Schönheit bot, der damals noch nicht von schnurgeraden und kiesbestreuten Wegen durchschnitten war, blieb sein Lieblingsrevier. Besonders eingehende Studien nach der Natur hat er nicht gemacht, er brachte aus den Theilen des Waldes, die er bevorzugte, aus dem Felsenmeer Gorges d'Apremont, dem Hochwald Bas-Bréau, an dessen Saume die Malercolonie Barbizon liegt, und der Vallée de la Solle flüchtige Skizzen mit nach Haus, die zwar in der Ausführung nicht viel solider wurden, durch die Frische und den Glanz des sammetartigen Colorits aber einen bezaubernden Reiz ausübten. Wenn ihm der Pinsel nicht schnell genug vorwärts wollte, griff er zum Spatel und strich breite Farbenflächen hin, die neben einander zu stehen kamen, ohne dass er sie verschmolz, wodurch seine Gemälde bisweilen unruhig und bunt wurden. Die Leichtigkeit und die geniale Art seines Schaffens hat keinen günstigen Einfluss auf die jungen Künstler geübt, welche seine Erfolge beneideten und ohne Geist rein äusserlich nachzuahmen suchten, was bei ihm der Ausfluss einer elementaren Kraft war, über deren einzelne Bestandtheile er sich selbst keine Rechenschaft abzulegen vermochte. Dass dieser Strom aus dem Innersten seiner Empfindung herausquoll, dafür ist das sarkastische Wort charakteristisch, welches er gegen Ingres aussprach: »Man sperre ihn und mich in einen Thurm ohne Kupferstiche ein! Jener wird drin bleiben mit seiner kahlen Leinwand,



weil er unfähig ist, etwas aus sich selbst zu schöpfen, und ich werde mit einem Bilde herauskommen.«

Diaz' Gemälde sind von sehr ungleichmässigem Werthe. Aus der Fülle des Mittelguts erheben sich als seine besten Werke die »Zigeuner, welche zu einem Feste gehen«, die »Verlassenen«, die »Nebenbuhlerin«, das »Ende eines schönen Tages«, der »Entwaffnete Amor« und vor allen die Landschaften der »Bas-Bréau«, die »Vipern-Lache« und das »Plateau bei der Wolfsschlucht«, seine drei Meisterwerke.

Alle Maler, welche vom Walde von Fontainebleau ihren Ausgang genommen haben und welche man unter dem Namen der Schule von Barbizon begreift, gehören in ihren ersten Entwicklungsstadien der romantischen Bewegung an. Männer wie Theodor Rousseau, Corot, Français und die andern, welche die sogenannte »Plejade« bilden, haben die naturalistischen Tendenzen der ersten Romantiker übernommen und unmittelbar auf dieser festen Grundlage weitergebaut. Da der Schwerpunkt ihrer Thätigkeit aber in die neuere Zeit fällt, so bleibt die Schilderung derselben dem zweiten Abschnitte dieser Abtheilung vorbehalten. Enger als sie haben sich Decamps und Marilhat der romantischen Schule angeschlossen, mit deren Beginn auch ihre eigene Entwicklung anhebt.

Gabriel Alexander Decamps (1803—1860) brachte seine Jugend in ländlicher Freiheit und Ungebundenheit zu. Als er später in das Atelier von Abel de Poujol (1787—1861), einem Davidschüler, kam, der mit grosser Fruchtbarkeit und Handfertigkeit nach dem Rezept seines Meisters weiter arbeitete, fand sich seine Natur in den akademischen Zwang nicht hinein. Das Leben in der Natur hatte seinen malerischen Sinn frühzeitig entwickelt. Aber der unbestimmte Drang nahm erst eine feste Gestalt an, als Delacroix' »Barke des Dante« das Eis des akademischen Formelwesens gebrochen hatte und mit vollen Segeln in das Reich der Farbe eingezogen war. Jetzt wusste Decamps, wozu er berufen war. Nach einem misslungenen Versuche, sich seine Inspirationen aus der Schweiz zu holen, wendeten sich seine Gedanken dem Orient und Griechenland zu, welches damals alle Welt beschäftigte. Im Jahre 1829 unternahm er dann jene Reise nach den Inseln des griechischen Archipels, nach Konstantinopel und der Küste Kleinasiens, welche für die französische Malerei epochemachend werden sollte. Was Victor Hugo und Lamartine in der Literatur thaten, that Decamps für die Malerei: er eroberte ihr den Orient, welchen er als der erste französische Maler aus eigener Anschauung kennen lernte, während Gros sich bei seinen orientalischen Gemälden auf die Kraft seiner Phantasie und auf fremde Schilderungen verlassen musste. Im Orient lernte Decamps den uner-



messlichen Werth kennen, welchen das Licht für die Malerei besitzt, und damit hatte er den Punkt gefunden, an welchem er seinen Hebel einsetzen konnte. Sein Streben ging auf Originalität um jeden Preis neben den Classicisten und Delacroix. Zu stolz, zu eigensinnig, sich diesem rückhaltlos anzuschliessen, fand er in dem Element des Lichts ein willkommenes Mittel, um einerseits seine Selbständigkeit zu zeigen, andererseits seine malerische Phantasie zu befriedigen, welche sich nunmehr in ungezügelter Freiheit ergehen konnte. Ein anderes Element seiner Kunst bestand in einem ausgeprägten Sinn für das Niedrigkomische und Groteske. Die Lehre der Romantiker, insbesondere Victor Hugos, dass das Groteske, ja das Hässliche der künstlerischen Behandlung ebenso würdig wären wie das Erhabene und Schöne, fiel bei ihm auf einen so fruchtbaren Boden, dass er nur noch das Charakteristische der menschlichen Erscheinung sah. In ihrer Totalität war dieselbe ihm überhaupt nicht geläufig. Wie Diaz, hatte er kein gründliches Studium durchgemacht, und desshalb beneidete er sein Leben lang diejenigen, welche zeichnen konnten, zumal da er so wenig über die Grenzen seines Talents im klaren war, dass er beständig nach Aufträgen für Werke grössten Stils strebte und schliesslich verbittert wurde, weil er keine erlangen konnte. In seinem Bestreben, nur das Charakteristische der menschlichen Erscheinung hervorzuheben, gerieth Decamps sehr häufig in die Caricatur. So lange er Affen, Hunde, türkische Bettler, zerlumpete Soldaten und Pariser Gamins malte, nahm man an seiner derben Chargirung keinen Anstoss. Sobald er aber seine gewohnte Behandlungsweise auf Gestalten und Scenen des alten Testaments übertrug, für welche er seine orientalischen Landschaftsstudien verwerthen konnte, war der Misserfolg sein steter Begleiter.

Im Salon von 1831 erregte er zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit durch die Bilder: »Die gelehrten Hunde«, »Das Hundehospital« und »Die türkische Patrouille«. Merkwürdigerweise machten die beiden ersten einen bedeutenderen Eindruck auf Publikum und Kritiker als das letztere, welches doch der Markstein eines neuen Entwicklungsstadiums der französischen Malerei war. Es blieb einem deutschen Schriftsteller vorbehalten, die ganze Bedeutung dieser kühnen Neuerung, dieser gänzlich ungewohnten und isolirten Erscheinung zu würdigen. Heinrich Heine hat in seinem Berichte über den »Salon« von 1831 alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten dieses Gemäldes mit solcher Schärfe hervorgehoben und von demselben eine so glänzend und lebendig geschriebene Schilderung entworfen, dass wir dieselbe um so lieber hier folgen lassen, als Heines Aufsätze über die bildende Kunst sehr wenig Beachtung finden



und meist unterschätzt werden. »In diesem Gemälde,« schreibt er, »erblicken wir den grossen Hadji-Bei, Oberhaupt der Polizei zu Smyrna, der mit seinen Myrmidonen durch diese Stadt die Runde macht. Er sitzt schwammbauchig hoch zu Ross, in aller Majestät seiner Insolenz, ein beleidigend arrogantes, unwissend stockfinsternes Gesicht, das von einem weissen Turban überschildet wird; in den Händen hält er das Scepter des absoluten Bastonadenthums, und neben ihm, zu Fuss, laufen neun getreue Vollstrecker seines Willens quand même, hastige Kreaturen mit kurzen, mageren Beinen und fast thierischen Gesichtern, katzenhaft, ziegenböcklich, äffisch, ja eins derselben bildet eine Mosaik von Hundschnauze, Eselsohren, Kalbslächeln und Hasenangst. In den Händen tragen sie nachlässig Waffen, Piken, Flinten, die Kolben nach oben, auch Werkzeuge der Gerechtigkeitspflege, nämlich einen Spiess und ein Bündel Bambusstöcke. Da die Häuser, an denen der Zug vorbeikommt, kalkweiss sind und der Boden lehmig gelb ist, so macht es fast den Effekt eines chinesischen Schattenspiels, wenn man die dunkeln putzigen Figuren längs dem hellen Hintergrund und über einen hellen Vorgrund dahineilen sieht. Es ist lichte Abenddämmerung, und die seltsamen Schatten der magern Menschen- und Pferdebeine verstärken die barock magische Wirkung.« Aus dieser Schilderung springen alle Eigenarten Decamps' mit vollster Deutlichkeit hervor: nach der Seite der Charakteristik die Neigung zum Bizarren und Barocken, nach der Seite der Technik das Streben nach der Wirkung magischen Lichts, welches alle Armeligkeiten der Welt vergolden soll. Der Mensch stand ihm dabei um nichts höher als die niedrigsten Thiere, der Lehm Boden oder die Steinmauer. Er behandelte den Menschen mit einer geradezu beleidigenden Missachtung. »Auf seinen Gemälden,« sagt Theophil Silvestre, »spielt der Mensch die Rolle eines Banditen, eines Bettlers oder eines Cretins. Die Hunde, Esel und Enten lassen für keinen Andern einen anständigen Platz übrig.«

Da er während seines Aufenthalts in der Türkei nur wenige Studien gemacht hatte, musste seine Phantasie helfend eintreten, nachdem das Publikum einmal Geschmack an seinen excentrischen Gemälden gefunden hatte und die Nachfrage nach denselben eine starke geworden war. Er hatte sich aus dem Orient eine reiche Sammlung von Waffen, Costümen, Geräthen und Stoffen mitgebracht. Modelle für seine verkommenen und verthierten Gestalten, die er mit seiner orientalischen Garderobe ausstaffiren konnte, fand er in Paris genug. Aber er benutzte sie nicht allzuhäufig, sondern überliess sich, in seinem Atelier von der Welt abgeschlossen, seinen Farbenvisionen, die so elementarer Natur waren, dass



er, wenn er durch sie inspiriert ein Gemälde begann, noch gar nicht wusste, worauf er eigentlich hinauswollte. So hatte er z. B. auf seinem Bilde »Erinnerung an die asiatische Türkei« zuerst eine Strasse, einen Vorhof und einen Esel gemalt. Als das Bild nach zahlreichen Versuchen fertig war, sah man einen Canal, auf welchem Enten schwimmen. Was ihn am meisten beschäftigte, war das Suchen nach neuen technischen Procedures, welche durch ihre Originalität verblüffen sollten. Er erfand für seine Neuerungen besondere Kunstausdrücke und wendete bereits den später sehr populär gewordenen Kniff an, Stücke Zeug oder Spitzen mit Farben zu tränken und auf die Leinwand abzudrücken, um so den Schein höchster Naturwahrheit durch reliefartige Nachbildung zu erreichen. Die Geschichte der Kunst lehrt, dass technische Kunstgriffe allein niemals die Kunst gefördert haben. Ohne die tiefe Innerlichkeit seines Wesens, den dramatischen Impuls, welchen er seinen Compositionen gab, den leidenschaftlichen Geist, den er seinen Geschöpfen einhauchte, hätte der Colorist Delacroix niemals die Höhe erklommen, von welcher er heute herabsieht. Decamps scheint auch die Leere seines Wesens instinctiv empfunden zu haben. Nur war er sich über den wahren Grund nicht klar. Er glaubte immer, dass seine Misserfolge seiner mangelhaften Zeichnung zur Last zu legen seien, und da er auf einer Reise nach Italien zu dem damals in Rom weilenden Ingres in nähere Beziehungen trat, vermeinte er in ihm das Ideal, das fehlende Correlativ seines Wesens gefunden zu haben.

Auf seinen historischen Bildern, der »Niederlage der Cimbern«, einer Skizze, die im Salon von 1834 neben der »Türkischen Wache auf dem Wege nach Smyrna«, einem Meisterwerke drastischer Charakteristik, figurirte und auf die er besonders stolz war, auf dem Cyklus von Zeichnungen aus der Geschichte des Simson, ja auf den beiden besten Werken dieser Art, dem aus dem Wasser geretteten Moseskinde und dem »Wunderbaren Fischzug«, erhebt sich die Bedeutung der Figuren nicht über die der Landschaft. Es sind schöne Landschaften voll malerischen Reizes, in welche sich die Figuren als eine nebensächliche Staffage verloren haben. Käufer fand er auch für diese Gemälde, aber keinen, der ihm eine Ausführung seiner Skizzen und Zeichnungen im grossen Masstabe übertragen wollte. Desshalb sah er sich genöthigt, zu seinen orientalischen Genrebildern zurückzukehren, wobei er auch gelegentlich nicht vor der Schilderung der grässlichsten Scenen zurückschreckte, wie z. B. seine »Hakenhinrichtung« beweist, wo die Delinquenten von einem Felsen auf eiserne Haken, die aus der Steinwand herausstehen, herabgestürzt und so auf das schrecklichste zerfleischt werden. Der »Türkische Schlächter«,



»Asiatische Reiter eine Furth passirend«, »Ein Café in der Umgegend von Smyrna«, »Joseph von seinen Brüdern verkauft«, die »Türkische Schule« und der »Ausgang aus der türkischen Schule« sind die bedeutendsten seiner orientalischen Bilder, die mit fabelhaften Preisen bezahlt wurden, weil sich gerade die Laune der reichen Kunstliebhaber auf sie versessen hatte. Eine zweite Gruppe seiner Bilder sind die Affenparodien auf menschliche Beschäftigungen: die Affen als Musiker, Maler, Kunstkenner, Bäcker und Schlächter. Es sind aber nicht harmlose Humoresken aus dem Thierleben, sondern spöttische Satiren auf das Menschengeschlecht, dem seine Verwandtschaft mit den Vierhändlern mit höhnischem Sarkasmus vorgehalten werden soll.

In der Freude, eine neue Welt entdeckt zu haben, übertrieb Decamps alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Orients, welche sich seinem Auge zuerst offenbarten. Namentlich hat er im Uebermass des Lichts zu viel gethan. Seinem Zeitgenossen Marilhat und dem grössten französischen Orientaler der neueren Zeit, Eugen Fromentin, blieb es vorbehalten, seine Uberschwänglichkeiten auf das richtige Maass zurückzuführen. Und dieses Uebermaass des Lichtes, welches seinen Gemälden mit der Zeit den Stempel einer gewissen Monotonie aufprägte, unterscheidet ihn auch von den holländischen Genremalern wie Pieter de Hoogh und Nicolas Maes, mit denen er sonst in der Vorliebe für die vulgären Scenen des täglichen Lebens und für die Gestalten der niedrigsten Volkskreise eng verwandt ist. Bei den Holländern gibt das in die Innenräume einfallende Licht jeder Scene den Schimmer ruhiger Behaglichkeit und Gemüthlichkeit, bei Decamps wird mit dem Lichtstrahl eine nervöse Unruhe und Hast eingeführt, welche sich auch in den stark accentuirten Geberden der Figuren widerspiegelt. Obwohl Decamps keine Schüler herangebildet, hat er dennoch auf die französische Malerei einen bedeutenden Einfluss geübt: er ist der Begründer jener Schule von Orientalern, welche so viele und so hervorragende Mitglieder zählt, er hat neben der Historie und der Landschaft dem Genrebilde wieder einen würdigen Platz in der Malerei erobert, den es seit Watteau verloren hatte, und er hat endlich der neueren Landschaftsmalerei einen starken Impuls gegeben. Männer wie Diaz und Theodor Rousseau haben von Decamps gelernt.

Prosper Marilhat (1811—1847), welcher als Reisebegleiter des preussischen Barons Hügel seine Studien in Griechenland, Syrien, Palästina und Aegypten während der Jahre 1830—1833 machte und die ersten Früchte derselben im Salon von 1834 ausstellte, führte die extremen Tendenzen Decamps' sehr bald auf das richtige Maass zurück. Auf seinen Erstlingsbildern, namentlich auf dem »Platze der Esbekieh« in Kairo, ver-



mochte auch er sich noch nicht völlig zu mässigen. Die ägyptische Natur, welche er im Gegensatz zu Decamps bevorzugte, hatte ihn zu sehr berauscht, als dass er sich sofort hätte fassen können, zumal da die kühnen coloristischen Wagnisse der Romantiker denjenigen, der mit ihnen concurriren wollte, zu gleichen Kühnheiten drängten. Allmählich ebneten sich aber die Ungleichheiten, und eine vollkommene Harmonie, eine sanfte Lichtfülle, welche den Erdboden, die Vegetation, das Meer, die Gebäude und die Figuren mit einem gleichmässigen Schimmer umgab, charakterisirte fortan die ägyptischen wie die nordischen Landschaften Marilhats. Auch darin unterschied er sich von Decamps, dass er jedem Einzelwesen in dem landschaftlichen Gesamtbilde die ihm gebührende Stelle anwies, der Palme wie dem Kameel, der Moschee wie dem Menschen; daher machen seine Gemälde stets einen natürlichen und ungezwungenen Eindruck, obwohl er in den letzten Jahren seiner kurzen Thätigkeit in der coloristischen Durchführung zu viel leisten wollte und desshalb der märchenhaft-visionäre Charakter des Orients auf seinen Gemälden in einen trocken-realistischen umschlug. Die »Syrier auf der Reise«, die »Erinnerung an die Nilufer«, eine »Strasse in Kairo« und der »Hafen von Rosette« sind die besten seiner Schöpfungen, und Decamps hatte wohl das richtige Gefühl, als er vor dem orientalischen Erstlingsbilde des Malers zu einem seiner Freunde sagte: »Wenn wir nicht auf der Hut sind, wird uns der da alle überflügeln und er wird mir was zu schaffen machen.« Marilhat starb in der Blüthe seiner Jahre, ohne das letzte Wort gesprochen zu haben. Eugen Fromentin war sein geistiger Erbe.

Eine völlig isolirte Erscheinung unter den Romantikern, denen er angehört, obwohl er nicht ihre coloristischen Bestrebungen theilte, ist Ary Scheffer (1795–1858), ein Künstler, der Zeit seines Lebens über alle Maassen gefeiert wurde und namentlich in Deutschland zu grosser Berühmtheit gelangte, während sein Nachruhm von Jahr zu Jahr mehr verblasst. Nachdem die französischen Kritiker unserer Tage unumwunden eingestanden haben, dass sie den Werken Ary Scheffers keinen Geschmack abgewinnen können, haben wir noch weniger Veranlassung, den historischen Nimbus zu respectiren, zumal da sich die Erfolge Scheffers nur dadurch erklären, dass er aus eigenem Herzensdrang oder mit kluger Berechnung die sentimentale Stimmung der Zeit benutzte und zum Dolmetsch aller unklaren und verschwommenen Gefühle wurde, mit welchen seine Zeitgenossen die entnervende Trägheit und Thatenlosigkeit ihrer Epoche maskirten. Aus der Tiefe seines eigenen Gemüths vermochte Scheffer nicht einmal zu schöpfen; das gesteigerte Gefühlsleben der



Dichtung musste ihm ersetzen, was seine Phantasie nicht erzeugen konnte. Populäre Gestalten der Dichter wurden ihm Symbole von Stimmungen, die er ohne diese Medien nicht auszudrücken vermochte. Gretchen und Mignon in allen Stadien von Lust und Leid wurden seine bevorzugten Lieblinge, und da Lithographie und Stich diese Gemälde, von allen Schlacken geläutert, von allen Mängeln einer unzulänglichen Technik befreit, in alle Welt hinaustrugen, verdankt er ihnen besonders seine Popularität in Deutschland, die übrigens heute bis auf die letzte Spur verschwunden ist. Selbst bei seinen historischen Compositionen bedurfte er einer stärkeren Anregung seiner Phantasie, als sie ihm die Geschichte allein in ihrer pragmatischen Darstellungsweise bieten konnte. Ludwig Philipp hatte deshalb ganz Recht, als er eines Tages den Maler fragte: »Herr Ary, machen Sie denn immer Historienbilder nach Romanen?«

Scheffer wurde zwar in Dortrecht als der Sohn eines deutschen Vaters und einer holländischen Mutter, die beide Maler waren, geboren, kam aber schon als sechzehnjähriger Jüngling nach Paris, wo er in das Atelier Guérins eintrat. Hier lernte er ebensowenig wie Géricault, Delacroix, der Kupferstecher Henriquel-Dupont, der nachmals seinen »Christus consolator« so meisterhaft interpretirte, und Champmartin, welcher nach romantischen Anfängen in Geschichtsbildern später zum Bildniß überging und, nach einer kurzen Glanzperiode als fashionabler Modemaler, sich frühzeitig unter der Menge verlor. Scheffer war bald auf sich selbst angewiesen und debütierte mit Genrebildern, die sich, wenn auch durch nichts anderes, so doch durch eine gewisse Einfachheit und Wahrheit der Empfindung auszeichneten. Als er sich dann nach dem glänzenden Auftreten der Romantiker in ihre Bahnen ziehen liess, vertiefte er noch die Empfindung, und das war das einzige, was er mitbrachte, da er im Glanz und in der Kraft des Colorits mit Delacroix und den andern nicht wetteifern konnte. Seine ersten Arbeiten romantischen Charakters waren »Gaston von Foix auf dem Schlachtfelde von Ravenna unter den Todten gefunden« (1826, in Versailles), »Die Letzten von Missolunghi sprengen sich in die Luft« und »Suliotische Frauen, sich vom Felsen herabstürzend« (1827), lauter Scenen voll ergreifenden, tragischen Inhalts, in welchen eine starke Empfindung zum Ausdruck kommen kann und welche in ihrer pathetischen Bewegung, in ihren scharfen Contrasten auch der malerischen Phantasie einen weiten Spielraum lassen. Als Maler wusste er sich freilich in die reichen Ausdrucksmittel der romantischen Schule nicht hineinzufinden, und deshalb adoptirte er nach einer im Jahre 1829 nach den Niederlanden unternommenen Studienreise ein einfaches Farbensystem, welches er von Rembrandt abgeleitet zu



haben glaubte. Unter Scheffers Händen wurde aus dem goldigen warmen Fleisch des holländischen Grossmeisters eine fahle, wachsbleiche, oft ins Grünliche spielende Todtenfarbe, und aus seinem durchsichtigen, lichtdurchwebten Halbdunkel ein schwerer, trüber, schwarzbrauner Schatten; daher hatten die Spötter nicht Unrecht, die, wie Heine erzählt, ihm nachsagten, er male nur »mit Schnupftabak und grüner Seife«. Seine ersten in dieser Manier gemalten Bilder erschienen im Salon von 1831: »Faust« und »Gretchen«, zwei lebensgrosse Kniestücke, »Leonore« nach der Bürgerschen Ballade, aber in das Zeitalter der Kreuzzüge versetzt, um die heimkehrenden Krieger in glänzenden Costümen zeigen zu können, zwei Reiterfiguren: Heinrich IV. und Ludwig Philipp und einige kleine Genrebilder. Heine hat in seiner sarkastischen Weise diese Bilder geschildert und schon damals mit scharfem Instinkt alle Schwächen des Künstlers herausgefunden. Seine deutsche Herkunft macht es erklärlich, dass er in den Geist der deutschen Dichter, denen er zahlreiche Motive entlehnte, tiefer eindrang als seine französischen Kunstgenossen. Aber auch er hat die Gestalten der Dichter bei weitem nicht völlig erschöpfend zum Ausdruck bringen können, am wenigsten Gretchen und Mignon, die sich in ihrer Vielseitigkeit, in dem Reichthum und der nervösen Bewegtheit ihres Gefühlslebens vielleicht ganz und gar der Darstellung durch die bildende Kunst entziehen, welche am Ende doch immer mit sinnlichen Mitteln operiren muss. Von seinem »Gretchen« sagte Heine: »Sie ist zwar Wolfgang Goethes Gretchen, aber sie hat den ganzen Friedrich Schiller gelesen, und sie ist viel mehr sentimental als naiv, und viel mehr schwer idealisch als leicht graziös.« Scheffers Talent war von einer viel zu sehr reflectirenden Natur, als dass er frei aus sich heraus in völliger Naivetät hätte schaffen können. Die Erfolge, die er in Deutschland errungen, erklären sich, abgesehen von der Wahl der Stoffe, die jedem Deutschen geläufig waren, aus seiner thränenseligen Sentimentalität, aus seinem Schwelgen in stummem, seelenvollem Schmerze, aus Eigenschaften also, welche auch für die deutsche Romantik charakteristisch sind. Es ist erklärlich, dass ein so gearteter Künstler für die Historienmalerei im grossen Stile nicht geschaffen war. Die Gunst Ludwig Philipps, zu dessen wärmsten Anhängern er gehörte, brachte ihm gleichwohl einige Aufträge ein. Seit dem Jahr 1832 hatte der König die Räume des Schlosses von Versailles restauriren und zu einem historischen Museum »à toutes les gloires de la France« umwandeln lassen, in welches zunächst alle im öffentlichen Besitz befindlichen und auf die Geschichte Frankreichs bezüglichen Gemälde gebracht wurden. Zugleich machte der König zahlreiche Bestellungen, um die Lücken auszufüllen.



Man sagt, dass er aus seiner Civilliste fünfzehn Millionen Francs für dieses Museum hergegeben habe, ein Aufwand, der in gar keinem Verhältniss zu dem erzielten Resultate steht. Wohl sind zahlreiche Säle mit grossen Bildern angefüllt worden, aber der grossen Mehrzahl merkt man es an, dass die Inspirationen den Künstlern von aussen gekommen sind und dass das »offizielle Programm«, nach welchem sie arbeiteten, auf die freie Entfaltung ihrer Phantasie lähmend eingewirkt hat. Die besten Bilder sind die übernommenen, die zum Theil noch aus der napoleonischen Zeit stammen; unter den neu bestellten überwiegen die Mittelmässigkeiten, und unter diesen zahlreichen Mittelmässigkeiten spielen die Bilder Ary Scheffers (Unterwerfung Wittekinds, Schlacht bei Zülpich, Ludwig Philipp an der Barrière du Trône seinen Sohn empfangend) eine besonders unglückliche Rolle.

Besser sagte ihm die religiöse Malerei zu, der er sich seit dem Ende der dreissiger Jahre widmete. Anfangs wollte er das Christenthum — er war Protestant — zu einer humanistischen Weltreligion umbilden und schuf in dieser Absicht die grosse allegorische Composition »Christus consolator« (1837) nach dem Evangelium des Lucas, Kap. 4. V. 18: »Der Geist des Herrn ist bei mir, derhalben er mich gesalbet hat und gesandt zu verkündigen das Evangelium den Armen, zu heilen die zerstoßenen Herzen, zu predigen den Gefangenen, dass sie los sein sollen, und den Blinden das Gesicht, und den Zerschlagenen, dass sie frei und ledig sein sollen.« Scheffer fasste diese Bibelstelle so auf, dass er die Vertreter nicht nur des allgemein menschlichen, sondern auch des kosmopolitischen Elends, welches damals die Welt erfüllte, um den tröstenden Heiland versammelte. Neben Gefangenen, trauernden Müttern, Wittwen und Waisen erscheinen Pole, Neger, Griechen und der unglückliche Dichter Torquato Tasso. Aber diese halb allegorische, halb realistische Composition ermangelt ebenso sehr wie ihr Seitenstück der »Belohnende Christus«, der die Guten von den Bösen, die Gerechten von den Ungerechten absondert, der wahren Lebensfülle. Man merkt an diesen Bildern recht deutlich, dass Scheffer rathlos dastand, sobald er eine grössere Anzahl von Figuren in einen Rahmen vereinigen sollte. Man merkt, wie Gruppe zu Gruppe trocken zusammengerechnet ist, ohne dass der lebendige Strom der Phantasie ihre einzelnen Glieder durchfließt. Scheffer war eine so ausschliesslich lyrische Natur, dass ihm jeder Griff ins Historische und Symbolische misslang, weil es ihm an Klarheit und Knappheit des Ausdrucks fehlte. Als er seine Bilder aus dem religiösen Leben wieder auf wenige Figuren beschränkte, deren Angesichter seelische Stimmungen melancholischer oder elegischer Art widerspiegeln durften,



befand er sich auch wieder auf dem Wege, der ihm durch sein Talent vorgeschrieben war. »Jakob und Rahel«, »Ruth und Naëmi«, »Christus und Johannes«, der »Judaskuss«, »Christus das Kreuz tragend«, die »Drei Marieen am Grabe«, der »Hl. Augustin und die hl. Monika« sind die bedeutendsten dieser Bilder. Die schwärmerische Innigkeit dieser Gestalten, welche sich der Körperlichkeit fast ganz entäussert hatten, um in ein innerliches Seelenleben aufzugehen, fand unter gleichgesinnten religiösen Schwärmern in England und Deutschland grossen Beifall. Man trug kein Bedenken, diese Produkte einer kränklichen und affectirten Sentimentalität neben die trotz aller Bizarrerie doch kraftvollen und aus einer starken Phantasie geborenen Schöpfungen eines Cornelius zu stellen, bis die Zeit solche Ueberschwenglichkeiten wieder regulirte und Scheffer die ihm zukommende bescheidene Stellung in der französischen Malerei anwies, welche letztere von seinem Einfluss glücklicherweise nichts gespürt hat.

Während die Romantik den Kampf mit dem Davidschen Classicismus siegreich zu Ende führte, war ihr inzwischen ein anderer, ungleich bedeutenderer Gegner erstanden, der alle Strömungen klug zu benutzen und sich ein langes Leben hindurch in hohem Ansehen zu erhalten wusste. Er stellte sich wie ein Cherub mit dem flammenden Schwerte vor die Pforte der Akademie oder, wie seine Gegner sagten, als der »Gensdarm des Classicismus«, der jedem Verdächtigen den Einlass wehrte.

