

ERSTE ABTHEILUNG

DIE FRANZÖSISCHE KUNST

ERSTER ABSCHNITT

1789 — 1851

Das Recht der Uebersetzung vorbehalten.



Die französische Kunst

1789—1851

ERSTES KAPITEL

Der Classicismus während der Revolution und des ersten Kaiserreichs

Die französische Kunst hatte erst seit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts auf allen Gebieten einen Charakter gewonnen, in welchem sich die nationalen Eigenthümlichkeiten des Volkes zu spiegeln begannen. Während

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



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

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



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

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



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

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

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

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



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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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



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

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



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

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

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

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



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

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



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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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



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

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

*) Alle genannten Gemälde Guérins befinden sich im Louvre.



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

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

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



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



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

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

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



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

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



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

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



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

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

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



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

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



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

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

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



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

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



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



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

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



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

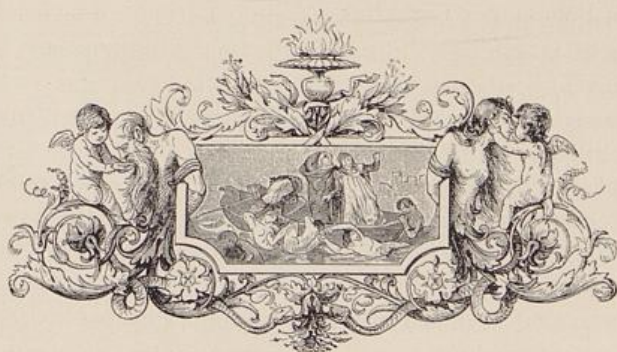
Prud'hon nimmt in dem Entwicklungsgange der französischen Malerei eine völlig isolirte Stellung ein. Im Leben hatte er wenig von sich reden gemacht, und nach seinem Tode gerieth er schnell in Vergessenheit, bis er in der Mitte der vierziger Jahre, namentlich durch die Bemühungen von Eugène Delacroix,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

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



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

Diese Aufgabe blieb revolutionären Talenten wie Géricault und Delacroix vorbehalten.





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 Corrérards, 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 benützte 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 Lorbeerkranze 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 Landschafter 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 statuaire 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 unverwüsthchen 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, François 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 Arm-seligkeiten 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 Ueberschwänglichkeiten 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.



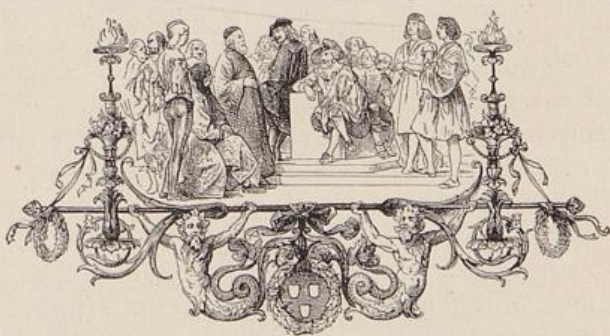
Man sagt, dass er aus seiner Civilliste fünfzehn Millionen Francs für dieses Museum hergegeben habe, ein Aufwand, der in gar keinem Verhältniss zu dem erzielten Resultate steht. Wohl sind zahlreiche Säle mit grossen Bildern angefüllt worden, aber der grossen Mehrzahl merkt man es an, dass die Inspirationen 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.





DRITTES KAPITEL

Die Reaction des Classicismus und die historische Schule



Die Schule Davids sollte noch einmal, nachdem sie schon innerlich vollständig zusammengebrochen war, durch die Zähigkeit eines Mannes zu Ansehen gebracht werden, welchen die Akademiker, die sich von allen Seiten bedrängt sahen, als ihren Retter begrüßten und an welchen sie sich mit der Energie der Verzweiflung anklammerten, weil er wenigstens den Muth besass, ein Programm zu haben. Mit der trotz

aller Schwäche immerhin noch imponirenden Persönlichkeit Davids ist freilich die von Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867) nicht zu vergleichen. David kämpfte für die Ziele seiner Kunst mit der Würde eines antiken Helden, Ingres für seine Principien mit dem Ungestüm eines mittelalterlichen Landsknechts, mit der Berserkerwuth eines türkischen Janitscharen. David war ein Despot im Stile eines Tiberius, Ingres ein kleiner Tyrann nach Art des Dionysius, einer von denen, die zu weinen anfangen, wenn sie nicht mehr genug Leute zum Köpfen hatten. Oder, da Ingres es gern hörte, wenn man ihn mit Napoleon verglich, er verhielt sich zu David wie der Neffe zum Onkel, wie der bramarbasirende Dezembermann zu dem finstern Sieger von Jena und Austerlitz. Nur der Abschluss ihrer Laufbahn war ein ungleicher: David starb in der Verbannung, halb vergessen, nachdem sich sein Stern längst umflort hatte, während Ingres sich mit grosser Schmiegsamkeit allen bestehenden Verhältnissen anzupassen, die jeweiligen Machthaber durch ewige Klagen und Beschwerden zu ermüden wusste und so endlich auf den Gipfel der Stufenleiter gelangte, von der er häufig herabgefallen war. David war eine stolze, seines Werthes voll bewusste Natur, Ingres



war ein eitler Renommist, dessen unnahbare Abgeschlossenheit Theophil Silvestre einmal boshaft mit der steifen Attitude der ägyptischen Granitgötter vergleicht, die unbeweglich auf ihren steinernen Sitzen thronen. Seine Vaterstadt Montauban — er war also ein geborener Gascogner — bewahrt dem entsprechend das Andenken ihres grossen Sohnes in einem besondern von ihm gestifteten und ausgestatteten Ingresmuseum. Er war der Sohn eines Künstlers, welcher die Malerei, die Sculptur und selbst die Architektur mit Erfolg ausübte.*) Sein Vater bestimmte ihn daher zum Maler und hatte die Einsicht, ihn nach den nöthigen Vorstudien schon 1796 zu David nach Paris zu schicken. Vorher hatte eine Kopie von Raffaels Madonna Della Sedia einen so tiefen Eindruck auf den Knaben gemacht, dass ihm, wie er selbst später erzählte, ein Schleier von den Augen fiel und er in Thränen ausbrach. »Dieser Eindruck hat meine Neigung bestimmt und mein Leben ausgefüllt; Ingres ist heute, was der kleine Ingres mit zwölf Jahren war.« In der Schule Davids machte er so schnelle Fortschritte, dass er schon 1801 mit einer Composition »Achilles empfängt in seinem Zelte die Abgesandten Agamemnon« den römischen Preis errang. Aber die Finanzen des Staates waren so erschöpft, dass kein Geld für den Unterhalt der Pensionäre in Rom vorhanden war, und so musste Ingres noch fünf Jahre lang in bedrängten Verhältnissen sein Leben durch Arbeiten für Kunsthändler fristen — er bekam auch einmal ein Portrait Napoleons für das Invalidenhaus zu malen, das aber schlecht genug ausfiel —, bis endlich die Gelder flüssig wurden und er nach Rom gehen konnte.

Hier brachte er unter unablässigen Studien nach Raffael, der sein ganzes Wesen gefesselt hatte, nach Michel Angelo, nach Leonardo da Vinci vierzehn Jahre zu. Die Resultate dieser Studien wurden reflectirt, aber immer gedämpft und gemodelt durch die Erinnerung an die Lehren Davids, in einer Anzahl von Portraits und Compositionen meist antiken Inhalts, die auf den Pariser Ausstellungen ziemlich spurlos vorübergingen und erst jetzt wieder zu Ansehen gekommen sind. Die interessantesten unter diesen frühen Arbeiten sind das Portrait der Madame Devauçay (1807, im Besitz des Herrn Reiset in Paris) und »Oedipus, der das Räthsel der Sphinx löst« (1808, im Louvre). Das Bildniss zeigt in seinen charakteristischen Zügen eine Vereinigung von Raffael und Leonardo da Vinci; in der Composition und im Arrangement klingt des ersteren

*) Charles Blanc, Ingres, sa vie et ses ouvrages. Paris 1870. — Ernest Chesneau, Les chefs d'école, Paris 1865, p. 253 ff. — Ders., Peintres et statuaires romantiques, Paris 1880, p. 259 ff. — Th. Silvestre, Les artistes français, Paris 1878, p. 139 ff.



Johanna von Arragonien nach, während die knappe und doch geschmeidige, im Ton trotz aller Trockenheit doch leuchtende Behandlung des Fleisches und der mandelförmige Schnitt der Augen an Leonardo da Vinci erinnern. Es ist nicht zu leugnen, dass die feine Durchgeistigung der ansprechenden Züge und die bis zur emailartigen Glätte getriebene Incarnation etwas Bestechendes hat. Auch ist die Reinheit und Festigkeit der Zeichnung in den Contouren wie in den inneren Linien mit grosser Schärfe hervorgehoben. Ingres zeichnete das Beiwerk mit derselben Sorgfalt wie Holbein. Seine Zeichnungen in Montauban geben darüber Auskunft, wie er mit dem Eifer eines Antiquars Waffen, Geräthe, Stoffe, Sculpturen, von denen er sich eine gelegentliche Verwendung versprach, überaus sorgsam nachzeichnete, auch darin seinem Meister gleichend, der sich ähnliche Sammlungen in Italien angelegt hat. Die absolute Sicherheit und Reinheit in der Zeichnung, die man Ingres als höchsten Vorzug nachgerühmt hat und die selbst seine Gegner zugeben, ist übrigens nur scheinbar. Das ganze Ensemble seiner Figuren, besonders der nackten, ist so rhythmisch und wohl abgewogen, ihre Formen sind so schwellend und die Contouren innerhalb selbst des gesuchtesten Bewegungsmotivs so geschmeidig, dass sich die Einzelheiten dem Auge entziehen. Wer aber schärfer zusieht und jedes Glied prüft, der wird finden, dass Ingres keineswegs der unfehlbare Zeichner war, als den ihn seine Anhänger priesen, dass im Gegentheil mehrere seiner Meisterwerke an groben Verstössen in der Zeichnung leiden. Zum Theil mögen dieselben durch die Sucht des Künstlers veranlasst worden sein, den ganzen Körper so lange zu putzen und zu vertreiben, bis das individuelle Machwerk, der Zug des Pinsels unter einer gleichmässigen polirten Oberfläche verschwunden war. Seine Figuren sehen daher meist wie aus Biscuitmasse geformt aus, der die Zeit einen leichten gelben Schimmer gegeben hat. So ist z. B. der rechte Arm der Madame Devauçay zu einer unförmlichen Röhre geworden. Die »Angelika« von 1859 hat einen gänzlich verzeichneten Hals, und die »Odaliske« von 1839 und besonders ihre musicirende Begleiterin müssen sich mit einem Knochengerüst begnügen, welches jede Bewegung unmöglich macht. Theophil Silvestre zählt ein ganzes Register solcher Sünden auf und ruft dann aus: »Wenn die Figuren des Herrn Ingres sich beklagen könnten, so würden sich von seinen Gemälden Seufzer und Schmerzensrufe erheben wie von einem Schlachtfelde.«

»Oedipus und die Sphinx«, die erste grössere Composition des Künstlers, welche 1878 nebst der »Quelle« als Geschenk der Gräfin Duchâtel in das Louvre gekommen ist, steht, wie sich schon aus dem



classischen Gegenstände erklärt, ganz unter dem Einflusse Davids. Oedipus, der den linken Fuss auf einen Felsen gestellt hat, so dass der Oberschenkel eine horizontale Linie bildet, gleicht in der gemessenen Bewegung und in der Geschlossenheit des Umrisses einer antiken Statue. Der sogenannte Jason der Münchener Glyptothek, der sich damals im Besitze des Herzogs von Braschi in Rom befand, hat unzweifelhaft als Vorbild für das Bewegungsmotiv und für die stark accentuirte Rückenlinie gedient. In der Behandlung der Einzelformen, die sich durchweg eng an die Natur anschliessen und mit Bestimmtheit individualisirt sind, ist Ingres schon über seinen Meister hinausgegangen. In der Farbe hat er sich aber, wie dieser, der höchsten Mässigung befleissigt. Mit Hilfe der Vasengemälde und der antiken Wandmalereien hatte er sich eine Vorstellung von der griechischen Malerei gebildet, welche darnach am meisten unserer Fresko- oder Temperatechnik verwandt war. Nichts hasste er so sehr wie das pastose Colorit der Romantiker, und von den classischen Coloristen liess er höchstens Tizian gelten, während er seine Schüler vor Rubens eindringlich warnte. Das Studium Raffaels und Leonardos, bei denen das malerische Machwerk nicht stellenweise reliefartig heraustritt wie bei den Neueren, hatte ihn in dieser Auffassung bestärkt, und ihr blieb er, einige unbedeutende Schwankungen auf Bildern mit mittelalterlichen Stoffen abgerechnet, bei welchen ihn mehr das Costüm zu einer reicheren Entfaltung malerischer Mittel veranlasste, sein Leben lang treu. Zur Frescomalerei, zu der ihn seine Darstellungsweise am meisten befähigte, ist er niemals gekommen. Die beiden einzigen Bilder monumentalen Charakters, die er geschaffen hat, der Plafond für das Louvre, die »Apotheose Homers« (1827, im Louvre) und die »Apotheose Napoleons I.«, eine cameenartige Composition, die beim Brande des Stadthauses untergegangen ist, sind auf Leinwand gemalt.

»Oedipus vor der Sphinx« ist nicht bloss in der Farbe, sondern auch hinsichtlich seiner Composition für den Künstler charakteristisch. Wie Ary Scheffer, war er am glücklichsten, wenn er sich auf zwei oder drei Figuren beschränken durfte, weil alsdann das rhythmische Ineinanderfliessen der Linien zu einem ungetrübten, völlig klaren Ausdruck gelangen konnte. Sobald er grosse Massen beherrschen oder in Bewegung bringen sollte, gerieth er in einen steifen Parallelismus wie auf der »Apotheose Homers« und auf den Bildern »Jesus im Tempel« (1862, in Montauban) und »Ludwig XIV. und Molière« (1858), oder er brachte ein wirres, hastiges Durcheinander zu Stande, wie auf dem »Triumphe des Romulus nach dem Siege über König Acron« (Ecole des Beaux-Arts in Paris), einem Temperabilde, welches er 1812 für den Quirinal in Rom malte. Sein



Aufenthalt daselbst dauerte noch bis zum Jahre 1820, wo ihn die Noth zwang, nach Florenz überzusiedeln. Er war schliesslich darauf angewiesen, um seinen Unterhalt in Rom zu gewinnen, kleine Portraitzeichnungen anzufertigen, die trotz ihrer wunderbaren Feinheit und ihrer sprechenden Natürlichkeit — im gezeichneten Portrait war Ingres Realist wie David — nur schlecht bezahlt wurden. Als Maler producirte Ingres sehr langsam, weil ihm seine Technik, das Bestreben, Farben und Töne zu einer emailirten Oberfläche zusammenzubringen, viel Zeit raubte, und weil er mehr aus dem Verstande als aus der Phantasie heraus componirte. Er hat während seines langen Lebens nur etwa hundert Bilder geschaffen, von denen die Hälfte Portraits sind. Die letzten Jahre seines ersten Aufenthalts in Rom waren die fruchtbarsten seines Lebens. Damals entstand in der »Sixtinischen Kapelle« (1810), — der Papst celebrirt ein feierliches Hochamt in der Kapelle —, ein glänzendes Bild römischen Lebens, welches auch dadurch fesselte, dass der Maler die berühmten Fresken, insbesondere das jüngste Gericht Michelangelos, stilgetreu im Geiste der verschiedenen Meister zu charakterisiren wusste. Damals entstand auch eine Reihe historischer Genrebilder, mit welchen er den Genremalern zeigen wollte, dass nur ein tüchtiger Historienmaler gute Genrebilder malen kann. Darin hatte er sich freilich geirrt; denn seine »Verlobung Raffaels mit der Nichte des Kardinals Bibbiena« (1812), »Raffael und die Fornarina« (1813), »Heinrich IV. mit seinen Kindern spielend« (1817), »Philipp V. und der Marschall von Berwick« und der »Tod Leonardo da Vincis« (beide 1818) sind ziemlich frostige Costümstücke, auf denen sich die Aermlichkeit der Farbe und die reizlose Magerkeit der Formen doch recht bemerklich macht. Seine Figuren fühlen sich im Costüm nun einmal nicht behaglich; erst wenn sie aller Hüllen entledigt sind, gibt sich in dem schwellenden Fleisch ein individuelles, frisch pulsirendes Leben kund, wenn auch in einem durch die Farbe gemässigten Ausdruck. Eine liegende »Odaliske« vom Rücken aus gesehen (1814 gemalt) und eine »Angelika, von Roger befreit« (im Louvre) kamen in den Salon von 1819 und theilten mit Géricaults »Schiffbruch der Medusa« das Schicksal, von der Kritik unglimpflich behandelt zu werden. Sie nahm mit Recht an der monotonen Färbung des Fleisches, an der gleichmässigen Carnation, welche der Natur widersprach, Anstoss und durfte daher fragen: »Sollte der Körper einer schönen Frau denn nur einen einzigen Ton haben?« Auch fand man damals schon, obgleich die romantische Bewegung noch nicht begonnen hatte, die gleichmässige Beleuchtung aller Theile unwahr und unnatürlich und forderte stärkere Schatten und ein stärkeres Relief.



Mehr noch als in der »Odaliske«, welche durch bessere Leistungen ähnlicher Art später übertroffen wurde, zeigen sich bereits in der »Angelika« alle Eigenarten des Künstlers. Er hat die Worte Ariostos: »Roger hätte sie für eine aus Alabaster oder aus anderem ausgezeichneten Marmor gemeisselte, durch einen geschickten Bildhauer an den Felsen gefesselte Statue halten können« getreulich in seine Kunst übersetzt. Die nackte Schöne gleicht wirklich einer Alabasterstatue, die dem Meissel eines italienischen Bildhauers aus dem sechzehnten Jahrhundert nicht Unehre machen würde. In dieser Figur liegt der Schwerpunkt des Bildes. Das Beiwerk, insbesondere der Felsen, der ebensogut ein Baumstamm sein kann, der flockige Meeresschaum und das walfischartige Seeungethüm sind von einer naiven Unbeholfenheit, die vielleicht beabsichtigt ist, um den Beschauer nicht durch die allzu realistische Behandlung der Nebendinge von der Hauptsache abzulenken. Auch Roger spielt auf seinem dürrtigen Hippogryphen und mit seiner hastigen Bewegung — er hält den Speer mit beiden Händen gefasst — eine ziemlich klägliche Rolle. Ingres scheint das später selbst gefühlt zu haben. Denn auf einer 1859 gemalten Wiederholung (im Besitze des Herrn Haro in Paris), welche in jedem Betracht dem Original vorzuziehen ist, sieht man nur den leuchtenden Schild des Befreiers, dessen Strahlen das Ungeheuer treffen. Der nackte Körper Angelikas, die Feinheit und der Adel der Formen, die doch nicht sinnlicher Fülle entbehren, die Zartheit der Hände und Füße, der Knöchel, Kniee und Hüften und der wolüstige Reiz der Bewegung, alle diese Eigenschaften treffen zusammen, um eine Anziehungskraft auszuüben, der sich auch derjenige nicht zu entziehen vermag, dem die Kargheit der Farbe widerstrebt. Bei dem trotz aller coloristischen Tendenzen doch vorwiegend auf Formenstrenge bedachten Charakter der französischen Schule konnten die Bestrebungen Ingres', die von Energie und Kenntniss in gleichem Maasse unterstützt wurden, nicht ohne Einfluss auf die weitere Entwicklung der Schule bleiben. Derselbe begann freilich erst, als sich die Wogen der romantischen Bewegung etwas gelegt hatten, als sich das Chaos der mit einander kämpfenden Mächte zu klären und die Gegensätze sich mit einander zu verschmelzen begannen. Die »Quelle« von Ingres ist zugleich die Quelle des Studiums für eine ganze Künstlergeneration geworden, die Stammutter für eine unabsehbare Reihe von Göttinnen, Nymphen und allegorischen Einzelfiguren. Cabanal, Bouguereau, Baudry, Lehmann, Lefebvre, der Schöpfer der »Wahrheit«, und viele andere haben die Sicherheit der Zeichnung und die geschmeidige Festigkeit der Modellierung von Ingres gelernt.



Das letzte Bild, welches der Künstler in Rom vollendete, war ein Altargemälde für die Kirche Sa. Trinità de Monti, »Christus die Schlüssel an St. Peter übergebend« (1820, jetzt im Louvre). Mehr noch als dieses Bild steht ein anderes Kirchengemälde, welches ihm nach dem Salon von 1819 von dem Minister des Innern aufgetragen worden war, unter dem Einflusse Raffaels. Es ist dies das »Gelübde Ludwigs XIII.« für die Kathedrale seiner Vaterstadt Montauban. Im Jahre 1638 hatte der König sich, seine Krone und sein Reich der Madonna geweiht, und diesen Moment sollte das in lebensgrossen Figuren auszuführende Bild darstellen, für welches dem Künstler nur die elende Summe von 3000 Francs ausgesetzt war.*) Wenn man die langsame Art, mit welcher Ingres producirte, in Betracht zieht — er arbeitete fast vier Jahre an dem Gemälde —, so wird man die Energie, mit welcher der Künstler unter so misslichen Verhältnissen sein Werk vollendete, doppelt bewundern müssen. Bisweilen war er mit seiner Frau in solcher Noth, dass er nicht mehr die Modelle bezahlen konnte. Die französische Regierung ist bei ihren Kunstaufträgen und bei den Ankäufen von Kunstwerken für öffentliche Sammlungen stets von dem Grundsatz ausgegangen, dass die Ehre, welche den Künstlern dadurch widerfährt, für die Geringfügigkeit der aufgewendeten Summen entschädigen muss.**)

Als das Gemälde endlich im Jahre 1824 vollendet war, brachte es Ingres selbst zur Ausstellung nach Paris. Der Erfolg übertraf seine Erwartungen. Die Künstler aller Richtungen wetteiferten in Lobeserhebungen mit einander, der König zeichnete ihn zugleich mit Gros, Gérard, Schnetz, Drolling, Abel de Pujol durch das Kreuz der Ehrenlegion aus, und so war mit einem Schlage aus dem Künstler, der zwanzig Jahre lang in ärmlicher Verborgenheit gelebt hatte, ein gefeierter Mann geworden. Es war derselbe Salon, in welchem Eugène Delacroix sein »Gemetzelt von Chios« ausstellte. Und gerade Delacroix und seine Anhänger waren

*) Wie hoch die Arbeiten von Ingres später im Preise gestiegen sind, beweist die Thatsache, dass die Figur einer »Badenden« (1807 in Rom gemalt), die Ingres für ein paar hundert Francs verkauft hat, im Jahre 1878 für 60,000 Fres. in den Besitz des Louvre übergegangen ist.

**) Diese Ansicht besteht heute noch. So wurden zwei Gemälde, welche zu den Perlen des Salons von 1879 gehörten, die Geburt der Venus von Bouguereau und ein Triptychon von Duez vom Staate für 15,000 resp. 8000 Francs angekauft. Es ist überhaupt ein Irrthum, zu glauben, dass in Frankreich von Seiten des Staates mehr für die Kunst gethan werde als in Deutschland. Das französische Kunstbudget weist für Ankäufe und Aufträge, die sich auf den ganzen Staat vertheilen, die Summe von 1,200,000 Fres. auf, während der gleiche Fonds für Preussen allein 745,000 Mark (931,250 Fres.) beträgt. In diese Summe sind aber die Fonds, die den Provinzialmuseen und dem Kunstgewerbemuseum zu Gebote stehen, nicht mit inbegriffen.



diejenigen, welche Ingres und sein Gemälde am wärmsten priesen, eine Selbstlosigkeit und Hochherzigkeit, die Ingres keineswegs in gleicher Weise vergolten hat. Wie in der Kunst, so bildete er auch im Leben und im Charakter einen schroffen Gegensatz zu dem edelmüthigen und aufrichtigen Delacroix, der sich selbst in Augenblicken tiefster Verbitterung nicht zu verletzenden Ausdrücken gegen seine künstlerischen Gegner hinreissen liess, während Ingres nicht müde wurde, seiner Verbissenheit gegen die Romantiker und ihre pastose Malerei Luft zu machen. »Ich habe nur ein einziges meiner Werke mit Vergnügen ausgestellt,« erzählte er einmal, »das Gelübde Ludwigs XIII. Es nahm im Jahre 1824 im Salon carré des Louvre den Platz der Hochzeit von Cana von Paul Veronese ein. Indem ich mich mit gewissen modernen Malern verglich, welche auf ihrem Gemälde epileptische Zufälle haben, z. B. mit dem Schöpfer des »Gemetzels von Chios«, war ich stolz, die menschliche Form respectirt zu haben, anstatt die Figuren auseinander zu renken, sie auf den Köpfen marschiren zu lassen und aus der heiligen Jungfrau und ihren guten Engeln Irokesen zu machen.« Allmählich gab er es ganz auf, seine Gemälde im Salon oder sonstwo öffentlich auszustellen. Sobald er ein neues Werk vollendet hatte, liess er es in einem gemietheten Saale oder in dem eines seiner Freunde sehen, weil ihm die Nachbarschaft anderer Gemälde unerträglich war. Er liess dann an ganz zuverlässige Personen, deren Bewunderung ihm sicher war, Einladungen ergehen. Im Jahre 1855, auf der Pariser Weltausstellung, gelang es ihm, für seine Bilder einen besonderen Raum zu erhalten, den er zu einer Art Kapelle umwandelte, in welcher die Besucher ihre Andacht vor dem ganzen Werke seines Lebens verrichten konnten. Diese Ausstellung imponirte vielen derartig, dass selbst Theophil Gautier, der begeisterte Apostel, der Geschichtschreiber des Romanticismus, in den Chorus der Bewunderer einstimmte. Im allgemeinen hat sich aber die französische Kritik ziemlich kühl gegen Ingres verhalten. *) Theophil Silvestre ist in seiner schneidigen Charakteristik, die mehr einer Section oder Execution ähnlich sieht, sogar so weit gegangen, dass er ihn einen »chinesischen Maler« genannt hat, »welcher sich mitten im neunzehnten Jahrhundert in die Ruinen von Athen verirrt hat.« Im übrigen wird man der scharfen aber durchaus zutreffenden Charakteristik Silvestre's nur beistimmen können. »Ingres,« sagt er, »ist der absolute Vertreter jener pseudo-

*) Auch Heine gesellte sich zu den Spöttern, indem er in einer witzigen Antithese sagte: »Er ist ein Justemilieu zwischen Mieris und Michelangelo. In seinen Gemälden findet man die heroische Kühnheit des Mieris und die feine Farbengebung des Michelangelo.«



griechischen und pseudorömischen Pedanterie, welche alle unsere Gefühle mit Gewalt in eine Form, genannt der »Stil«, hineinpresse will . . . Was war sein Programm? Die Negation jeder Idee in der Kunst und die im höchsten Grade übertriebene Wiederherstellung der technischen Hilfsmittel seines Lehrers David, gleichwie der Fanatiker den Geist der Religion verwirft, um nur den Buchstaben zu bewahren. David hatte die Form in den Dienst des Gedankens gestellt, Ingres, der nur an die Form glaubte, machte aus der Malerei eine wollüstige und unfruchtbare Betrachtung des toten Stoffes, er trug eine vollständige Gleichgiltigkeit gegen die Geschicke des Menschen, gegen die Geheimnisse der Schöpfung zur Schau und verfolgte mit Hilfe gerader und krummer Linien das absolut Plastische, welches in seinen Augen der Anfang und das Ende aller Dinge ist.« Wenn wir noch hinzufügen, was Ingres selbst über sein Verhältniss zu David gesagt hat, so haben wir ein vollständiges Bild von seiner historischen Bedeutung. »David,« sagte er, »ist der Wiederhersteller der französischen Kunst und ein grosser Meister. David hat mich gelehrt, wie man eine Figur auf ihren Füßen aufrecht erhält, wie man einen Kopf auf die Schultern setzt. Ich habe mich, wie er, an das Studium der Malereien von Herculaneum und Pompeji gehalten, und obgleich ich im Grunde immer seinen vortrefflichen Grundsätzen treu geblieben bin, glaube ich einen neuen Weg eröffnet zu haben, indem ich zu der Liebe, die er für die Antike hatte, den Geschmack an dem lebenden Modell, das Studium der italienischen Meister und insbesondere das des göttlichen Meisters Raffael fügte.«

Raffael war auch sein Vorbild bei dem »Gelübde Ludwigs XIII.« gewesen. Die Haltung der Madonna, welche dem unten knieenden Könige über einem Altare auf einer von Cherubim umgebenen Wolke erscheint, wie die des göttlichen Kindes ist eine freie Wiederholung von Raffaels Madonna von Foligno, der auch das Motiv der die Widmungstafel haltenden Engelsknaben entlehnt ist. An die Stelle der erhabenen Feierlichkeit, welche auf dem inbrünstigen Andachtsbilde des Italieners ruht, hat Ingres eine fast leidenschaftliche Bewegung gesetzt, die sich nicht nur in der hastigen Geberde des Krone und Scepter darreichenden Königs ausspricht, sondern auch in den beiden Jünglingsengeln, welche auf beiden Seiten mit kräftigem Schwunge die Flügel des Vorhanges zurückschlagen, als entschleierten sie plötzlich ein lebendes Bild. In dem wohl berechneten Gegensatze dieser heftigen, dem Charakter des Andachtsbildes wenig entsprechenden Bewegung zu der statuarischen Ruhe, welche die Gruppe der die Augen etwas kokett niederschlagenden Madonna erfüllt, mag der Grund des ungewöhnlichen Erfolges zu suchen sein, den das Bild bei



seiner ersten Ausstellung gefunden hat. Es war ein neuer und glücklicher Versuch, die alte Tradition, die bis auf Poussin und Lesueur zurückgeht, wieder zu beleben. Auch trug der meisterhafte Stich von Calamatta dazu bei, den einmal errungenen Erfolg festzuhalten und immer wieder in Erinnerung zu bringen.

Die Stellung des Künstlers war dadurch befestigt. Die Akademiker sahen in ihm den Retter, der allein für fähig gehalten wurde, das Ungestüm der Romantiker zu brechen; er wurde Mitglied des Instituts, erhielt den Auftrag, für das Louvre einen Plafond, die »Apotheose Homers«, zu malen, und als er, entschlossen in Paris zu bleiben, ein Atelier eröffnete, fehlte es ihm nicht an Schülern, deren Zahl sich von Jahr zu Jahr vergrößerte und die schliesslich zu einer ganzen Cohorte anwachsen sollte.

Während der nächsten Jahre beschäftigte ihn die »Apotheose Homers«, die er jedoch nicht als Deckengemälde d. h. in perspectivischer Verkürzung von unten gesehen behandelte. Er reihte vielmehr die Figuren auf einer horizontalen Linie neben einander auf. Um den thronenden Homer, auf den die Ruhmesgöttin ziemlich schwerfällig herabschwebt, um ihm einen Lorbeerkranz auf das Haupt zu drücken, sind Ilias und Odyssee und in weiterem Abstände die berühmtesten Künstler und Dichter des Alterthums und der neueren Zeit bis auf Racine und Molière gruppiert. Seine ernste stilisirende Behandlung wusste dabei den Gegensatz zwischen antiker und moderner Tracht, zwischen Toga und Staatsperrücke wenigstens insoweit auszugleichen, dass der Eindruck des Lächerlichen vermieden wurde. Die malerische Ausführung — grau in grau — entsprach seiner Mässigkeit in allem, was die Farbe anging. Nur warf diese coloristische Eintönigkeit, die seinen Blick für das Farbige noch mehr abstumpfte, ihre Schatten auf die Arbeiten der nächsten Jahre, insbesondere auf die Portraits, von denen das des Herrn Bertin ainé, des Eigenthümers des »Journal des Débats«, zu den Perlen des Salons von 1833 gezählt wurde. Man hat Ingres als Portraitmaler mit Holbein verglichen, und nicht mit Unrecht, wenn man bei diesem Vergleiche die subtile, fast emailartige Modellirung des Antlitzes im vollsten Licht und die sich liebevoll bis ins geringste Detail erstreckende Ausführung des Beiwerks im Auge hat. Auch darf Ingres insofern mit Holbein verglichen werden, als es ihm bisweilen gelang, den Dargestellten als typisch für einen bestimmten Zeitabschnitt und für eine besondere Gesellschaftsclassen zu charakterisiren, dem Bildniss also einen culturhistorischen Charakter zu verleihen. So ist Bertin der typische Repräsentant jener reichen, ihres Werthes und ihrer Bedeutung als Thronstütze voll bewussten Bourgeoisie, welche unter dem Bürgerkönige die Rolle des Erbadels spielte.



Schon im folgenden Jahre musste Ingres an sich erfahren, wie wandelbar die Gunst der Menge und selbst die seiner akademischen Collegen war. Das »Martyrium des heiligen Symphorian«, eines jungen Galliers, der zur Zeit der diocletianischen Christenverfolgungen in Augustodunum, dem jetzigen Autun, für dessen Kathedrale das Bild gemalt war, den Märtyrertod starb, erlitt im Salon von 1834 einen vollständigen Misserfolg. Dem grossen Publikum blieb die Scene fremd, die Akademiker tadelten daran die allzustarke Betonung der Muskulatur, die herkulischen an die Ueberschwänglichkeit Michelangelos erinnernden Gestalten; die Romantiker, welche solche Aeusserungen einer ursprünglichen Kraft willkommen hiessen, nahmen wiederum Anstoss an der absichtlich zur Schau getragenen Enthaltbarkeit in der Farbe. Der Hauptfehler auch dieses Gemäldes lag wiederum in der Unklarheit der Composition, in der mangelhaften Disponirung der Figuren, welche die Hauptpersonen von den Nebenpersonen, die Haupthandlung von der Episode nicht gehörig schied. Nach diesem Misserfolge war es Ingres doppelt willkommen, als er 1834 zum Direktor der französischen Akademie in Rom ernannt wurde.

Eine Lehrthätigkeit war mit diesem Amte nicht verbunden. Der Direktor hatte nur darüber zu wachen, dass die Pensionäre der Villa Medici, in welcher die Akademie ihren Sitz hatte, also diejenigen jungen Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher, Medailleure und Musiker, die den Prix de Rome erhalten hatten, alljährlich ihre Arbeiten nach Paris schickten, welche dort den Ausweis über den Fortgang ihrer sonst ganz selbständig betriebenen Studien führen sollten. Ingres liess es sich jedoch angelegen sein, zu den Pensionären in ein näheres Verhältniss zu treten, und diese profitirten gern von seinen Rathschlägen und seiner Unterweisung. Er selbst war während der sieben Jahre, welche dieser zweite Aufenthalt in Rom dauerte, noch weniger productiv als sonst. Ausser einem religiösen Gemälde für Alexander II. von Russland, der »Jungfrau mit der Hostie«, und der schon erwähnten »Odaliske« mit der zitherspielenden Sclavin schuf er nur eine einzige grössere Composition »Stratonice« oder die »Krankheit des Antiochus«, allerdings ein Werk, welches zu seinen vollendetsten gehört und mit welchem er die Niederlage des Symphorianus wieder ausglich. Das Gemälde, im Besitz des Herzogs von Aumale, schildert nach der Erzählung Plutarchs und Lucians den Augenblick, wie Stratonice, die Stiefmutter des Antiochus, an das Bett ihres aus hoffnungsloser Liebessehnsucht nach ihr erkrankten Stiefsohnes herantritt und der kluge Arzt aus der Bewegung des sein Haupt abwendenden Kranken die ihm sorgfältig verheimlichte Ursache des räthselhaften Leidens erkennt, während Seleucus der Vater sich in fassungslosem Schmerze,



ohne den Grund des Uebels zu errathen, über das Lager des Sohnes beugt. Die verschiedenartigen Empfindungen, welche die Hauptpersonen dieses Familiendramas bewegen, sind mit Wahrheit und Klarheit zum Ausdruck gebracht. Ingres wusste sich hier von dem theatralischen Pathos und der innerlichen Leere Davids fern zu halten und den richtigen Ton zu treffen. Zugleich gab er seine coloristische Enthaltensamkeit auf und unterstützte die rührende Gewalt des Moments durch ein flüssiges, durchsichtiges, fast saftiges Colorit, dem sogar die Reize des Helldunkels nicht fremd sind.

Von Rom führte ihn ein umfassender und ehrenvoller Auftrag fort, den ihm der Herzog von Luynes ertheilt hatte. Derselbe hatte in seinem Schlosse Dampierre, nicht weit von Paris gelegen, mit grossem Kostenaufwande eine prächtige Galerie erbauen lassen, in welcher Ingres zwei gegenüberliegende Wände mit Gemälden zu schmücken hatte, welche das goldene und das ehernen Zeitalter darstellen sollten. Es war ihm die Wahl gelassen worden, entweder *al fresco* oder mit Oel auf die Wand zu malen. Man hätte glauben sollen, dass er mit Freuden die Gelegenheit ergriffen hätte, mit seinem angebeteten Raffael in der Freskomalerei zu wetteifern, die ihm zudem wegen der Milde und Klarheit der Farben und der geringen Tiefe der Schatten so sympathisch war, dass er ihre Wirkungen in der Oelmalerei nachzuahmen suchte. Nichtsdestoweniger zog er die Oeltechnik vor, weil er bei der Freskotechnik gezwungen worden wäre, die Linien der ganzen Composition nach dem Carton auf die Wand zu übertragen. Das wäre ihm aber unmöglich gewesen, da er die Composition eines Gemäldes niemals feststellte, bevor er an die Arbeit ging, sondern erst während der Ausführung eine Figur an die andere reihte, wie sie ihm seine langsam producirende Einbildungskraft eingab. Die Gemälde für den Herzog von Luynes wurden für ihn eine Quelle von Verdriesslichkeiten. Obwohl ihm der Herzog die liberalsten Bedingungen gestellt hatte und ihm und seiner Frau auf seinem Schlosse die nobelste Gastfreundschaft gewährte, fand Ingres den ihm auferlegten Zwang unerträglich. Bald brachen zwischen dem Maler und dem Auftraggeber Misshelligkeiten aus, da die Arbeit nicht von der Stelle rückte, und im Jahre 1850 nahm Ingres den Tod seiner Frau zum Vorwand, um die Arbeit völlig aufzugeben, nachdem er sieben oder acht Figuren auf dem »goldenen Zeitalter« für 20,000 Frcs., den dritten Theil der ausbedungenen Summe, ausgeführt hatte. In Paris malte er während dieser Zeit nur Portraits, unter ihnen das Cherubinis (1842), welchen die Muse der Musik mit einem Lorbeerkränze krönt, und eine »Venus Anadyomene«.

In den letzten Jahren seines langen Lebens beschäftigte er sich meist mit Wiederholungen älterer Werke. Unter den neuen Schöpfungen



dieser letzten Periode sind die bemerkenswerthesten »Molière an der Tafel Ludwigs XIV.« (1858), »Jesus bei den Schriftgelehrten« (1862) und vor allem die berühmte »Quelle« (1856, im Louvre), die seinen Namen noch einmal mit hellstem Glanze umgab. In dieses Werk fasste er sein ganzes künstlerisches Glaubensbekenntniss noch einmal zusammen, in ihm zog er so zu sagen die Summe seines Lebens. Vierzig Jahre lang war das Bild im skizzenhaften Zustande in seinem Atelier gewesen, bis es endlich zu jener über alle Maassen sorgsam Vollendung geführt wurde, welche den Hauptvorzug der anmuthigen Gestalt bildet. Wie in der früheren Galerie Duchatel, so steht die »Quelle« auch in demjenigen Saale des Louvre, welcher den Namen des ehemaligen Ministers trägt, dem »Oedipus« gegenüber. Beide Werke sind fast zu gleicher Zeit concipirt, wenn auch hinsichtlich der Vollendung durch mehr als vierzig Jahre von einander getrennt. Aber dieser Umstand hindert nicht, dass beide auch in der Ausführung als Werke einer und derselben Epoche erscheinen. So wenige Wandlungen hat Ingres, der frühzeitig ein fertiger Künstler war, im Laufe seines langen Lebens durchgemacht.

Wie aus dem Felsen herausgewachsen erscheint nicht die Nymphe der Quelle, sondern die Quelle selbst vor unseren Augen. Sie bedurfte des Attributes auf ihrer Schulter, des Kruges, aus welchem das Wasser herabrinnt, nicht, da ihre Gestalt, silbern leuchtend wie ein blitzendes Wasserband, die weichen, fliessenden Umrissse des jungfräulichen Körpers, die feuchten Haare und die träumerischen, wasserhellen Augen den Ursprung ihres Wesens und das Element, dem sie entsprossen ist, genugsam charakterisiren. Geheimnissvoll wie die unergründlich tiefen Augen ist dieser Ursprung, und selbst, dass keine Seele, kein menschlich warmes Empfinden den schönen Körper beseelt, dessen ruhige unbewusste Sicherheit und Keuschheit jedes sinnliche Begehren ausschliesst, selbst diese Leidenschaftslosigkeit ist in hohem Grade bezeichnend für das elementare Wesen, welches der Maler verkörpern wollte. Der allegorische Begriff ist hier aus seiner Substanzlosigkeit zu einer körperhaften Wesenheit erhoben worden, welche sich von frostiger Symbolik vollkommen frei gemacht hat.

Der ideale und doch an individuellen Zügen reiche Körper würde von vollendeter Schönheit sein, wenn er auf weniger breiten Füßen stände und von weniger starken Knöcheln unterstützt würde. Vielleicht hat Ingres mit Absicht eine so solide Basis gewählt, um damit das feste Wurzeln der Quelle in den Eingeweiden des Felsens anzudeuten; vielleicht liegt aber auch eine jener Geschmacksverirrungen vor, die wir nicht selten auf Ingresschen Werken antreffen. So wird z. B. die Harmonie und Geschlossenheit des »Oedipus vor der Sphinx« durch die



Fusssohle eines der Getödteten gestört, die aus dem Abgrund emporragt, und ebenso leidet die Majestät des göttlichen Homer durch die nachlässige Stellung des linken Fusses, der ebenfalls die unschöne Sohle sehen lässt. Immerhin weisen solche Züge aber auf das unablässige Studium der Natur hin, welches Ingres denn doch mit grösserem Eifer und mit grösserer Aufrichtigkeit betrieb als sein Meister David, der die Natur mehr im Mund führte, als er sie in Wahrheit beobachtete. Das übertriebene Streben nach sorgfältigster Durchführung und feinsten Modellirung hat Ingres freilich dazu geführt, dass aus anfangs wirklich durchstudirten und durchempfundenen Formen kühle Abstractionen geworden sind, deren canonische Giltigkeit und Heiligkeit die französische Kunst auf falsche Bahnen geführt hat. Aus seiner »Quelle« sind auch jene blankgeputzten, porzellanglatten weiblichen Figuren hervorgegangen, welche alljährlich den Pariser »Salon« übervölkern, weil sie den Malern so leicht aus dem Pinsel fliessen, wie ein zierlicher Schnörkel aus der Feder des Kalligraphen. *)

Die Lauterkeit und Reinheit, die aus Ingres' Werken spricht, war nicht der Abglanz eines gleich lauterem Charakters. Er war von ungemessenem Ehrgeiz und von einer fast kindischen Empfindlichkeit. So fühlte er sich aufs tiefste verletzt, dass bei der Vertheilung der grossen Medaillen auf der Weltausstellung von 1855 sein Name in der Reihe der nach alphabetischer Ordnung aufgezählten Prämiirten erst an neunter Stelle erschien und dass zugleich mit ihm Genremaler und »Sudler« — Delacroix ist gemeint — dieselbe Auszeichnung erhielten. Diese Entscheidung gab ihm den Vorwand, sich von der grossen Gesellschaft zurückzuziehen. So konnte er, wie er an einen Freund schrieb, wenigstens vermeiden, »immer mit diesem Delacroix discutirt, verglichen, ja — himmelschreiend! — ihm gleichgestellt zu werden!« Delacroix verfolgte er überhaupt, wie wir schon angedeutet haben, mit einem fanatischen, ja grotesken Hasse. Als ihm auf der Weltausstellung von 1855 ein abgeschlossener Raum angewiesen wurde, zu welchem nur er allein und sein Wächter den Schlüssel hatten, liess er nur seine intimsten Freunde vor der Eröffnung in dieses Heiligthum ein. Delacroix wusste dennoch den Wächter zu bestimmen, ihm den Einlass zu gewähren. Ingres kam gerade dazu, als sich jener entfernte. »War hier nicht Jemand drin?« fragte er mit finsterner Miene den Hüter . . . »Es riecht nach Schwefel . . .«

*) Charakteristisch für Ingres ist nach dieser Richtung hin, was er einst in Rom zu David d'Angers äusserte, als beide einer Vorstellung französischer Kunstreiter beiwohnten, bei welchen sich, wie üblich, junge Männer und Frauen in Tricots producirten: »Beachten Sie diese fliessenden Umriss; man sollte meinen, dass die Griechen ihre Modelle so mit Tricots bekleidet haben, um die Details darunter verschwinden zu lassen.«



Ingres starb am 14. Januar 1867. Was ihm die eigenthümliche Art seines Schaffens versagt hatte, blieb seinem begabtesten Schüler vorbehalten. Hippolyte Flandrin (1809—1864) ist der Begründer des Stils in der neueren französischen Monumentalmalerei. Wie Ingres über David, so ging er wiederum über seinen Lehrer hinaus, indem er auf die italienischen Altmeister des monumentalen Stils im fünfzehnten Jahrhundert, ja selbst bis auf Giotto und die Mosaiken des frühen Mittelalters zurückgriff, um mit Hilfe dieser classischen Vorbilder seinen Stil zu reinigen. Aber nur die Würde, die Hoheit, die Ruhe und die Strenge des monumentalen Stils lernte er von ihnen; seine Formengebung und seine Empfindung waren durchaus modern, oder richtiger, sie bewegten sich innerhalb der Grenzen allgemein gültiger Schönheit und Wahrheit. In der Farbe war er noch enhaltsamer als Ingres. Noch mehr als dieser bevorzugte er die Zeichnung zum Nachtheil des Colorits. Nur in diesem einen Punkte trennte er sich von den alten Meistern, deren Freskomalereien doch neben der Milde und Ruhe des Colorits nicht die Kraft vermissen lassen. In der Technik standen ihm freilich die Mittel der Freskomalerei nicht zu Gebote, sondern die der Malerei mit Wachsfarben, die an und für sich stumpfer sind und der Tiefe entbehren. Flandrin verzichtete übrigens gern und oft auch absichtlich auf die Beihilfe der Farbe. Seine Arbeit war für ihn mit der Ausführung des Cartons abgeschlossen. Die Ausführung der Gemälde an Ort und Stelle überliess er häufig Schülern und Gehilfen, deren Mitwirkung er bei den monumentalen Arbeiten ohnehin hätte in Anspruch nehmen müssen. Was Flandrin in ihnen gab, war der Ausdruck seiner innersten Ueberzeugung, einer begeisterten, aber keineswegs ekstatischen Frömmigkeit, welche nicht, wie es Ary Scheffer gethan hat, in den Gestalten der heiligen Schrift die Träger philosophischer Begriffe sah, sondern in unerschütterlichem Glauben an die Wahrhaftigkeit der Vorgänge und Figuren festhielt. Diese inbrünstige Gläubigkeit, dieses schlicht und unumwunden ausgesprochene religiöse Bekenntniss gibt seinen Schöpfungen, die sich ohne den sinnlichen Reiz der Farbe behelfen müssen, inneres Leben. Nach dieser Richtung steht er in einer Reihe mit den Deutschen Cornelius und Overbeck. Fehlt ihm auch sonst die dichterische, dramatische Kraft des einen, die schöpferische Phantasie des anderen, so übertrifft er beide in allem rein Aeusserlichen der Kunst, namentlich in der Zeichnung und Anordnung, die trotz der Abwesenheit der Farbe immer noch einen malerischen Charakter besitzt. In der Naivetät der Auffassung und in der überzeugten Kraft seiner Darstellung ist ihm von den Deutschen am nächsten Führich verwandt.



Nachdem Flandrin mit einigen religiösen Staffeleibildern debütiert hatte, begann seine Thätigkeit 1841 auf dem Gebiete der Monumentalmalerei in einer dem Evangelisten Johannes geweihten Kapelle der Kirche St. Severin in Paris mit drei Wandgemälden, der Berufung des Johannes und des Jacobus zu Menschenfischern, dem Abendmahl und der Apocalypse. Schon der Erfolg dieser Erstlingsarbeiten, die sich übrigens auf lange und eingehende Studien in Italien stützten, war ein derartiger, dass ihm 1842 die Ausmalung des Chors der Kirche St. Germain-des-Près übertragen wurde. Aus zwei auf Goldgrund ausgeführten Wandgemälden an den Seitenwänden des Chors, dem »Einzug Christi in Jerusalem« und der »Kreuztragung«, entwickelte sich im Laufe der Jahre ein ganzer Cyclus von Malereien, die sich auf andere Theile des Chors und auf das ganze Hauptschiff ausdehnten. Dort malte er in den Jahren 1846—1848 noch die zwölf Apostel und die Zeichen der vier Evangelisten, während das Schiff von 1852—1861 mit einem Frieze geschmückt wurde, der aus zwanzig, nach der dogmatischen Auffassung mit einander correspondirenden Szenen des alten und neuen Testaments besteht. So findet sich z. B. die Taufe Christi und der Durchzug durch das rothe Meer, der für erstere prototypisch ist, Josephs Verkauf durch seine Brüder und der Verrath des Judas, das Opfer Abrahams und der Tod Christi neben einander. Ueber diesen Bildern ist noch eine Reihe von Figuren aus dem alten Testament auf Goldgrund gemalt, der für jene zwanzig Szenen zum Schaden ihrer Wirkung nicht zur Anwendung gelangt ist. Der goldene Hintergrund war recht dazu angethan, die stumpfen, wie durch einen Schleier gebrochenen und abgedämpften Farben Flandrins zu heben, während sie jetzt auf dem matten, glanzlosen Hintergrunde nur noch lebloser und unerfreulicher erscheinen, was besonders von blau und grün gilt. Dieser Cyclus wird denn auch an Grösse des monumentalen Ausdrucks durch die feierliche Prozession von heiligen Männern und Frauen übertroffen, welche an den Wänden des Mittelschiffs von Saint Vincent-de-Paul wie eine himmlische Vision dem in der Kuppel des Chors thronenden Heiland entgegenwallen, der mit seiner Umgebung von Figuren des alten und neuen Testaments von Picot (1786—1863), einem Künstler, der in David-scher Manier, aber mit lebhafterem Farbensinn antike, besonders mythologische Stoffe behandelte und zahlreiche Schüler heranzubildete, gemalt ist. Die byzantinischen Mosaiken in S. Apollinare Nuovo in Ravenna, welche ebenfalls eine grosse Märtyrerprozession darstellen und über den Bogenstellungen des Schiffs auch ähnlich angeordnet sind, haben Flandrin die Anregung zu seiner Composition gegeben. Aber auch nur die Anregung und den Fingerzeig, wie die edelste Majestät innerhalb der monu-



mental Malerei zu erreichen ist. Was ihm die alten Vorbilder nicht boten, ist die Fülle persönlichen Lebens und individueller Empfindung, welche die hehren Gestalten der Apostel und Kirchenväter, der Märtyrer und Märtyrerinnen beseelen, die sich in stiller Klarheit, allem irdischen Leid entrückt, als vollkommen abgeschlossene und sicher und fest in sich selbst beruhende Existenzen von dem Goldgrunde abheben. Wie sein Meister Ingres vermochte auch Flandrin sich nicht immer auf das beste mit der Composition abzufinden, namentlich wo er über eine grössere Zahl von Figuren zu disponiren hatte oder wo die Handlung, wie auf der Kreuztragung in St. Germain-des-Près, ein reicheres, dramatisches Leben erforderte. Unter der Ueberfülle der Figuren leidet auch sein bestes Staffeileigemälde, der »Heilige Clarus, der die Blinden heilt« (1837, in der Kathedrale von Nantes), ein Werk, welches sich im übrigen hinsichtlich der Kraft des Ausdrucks und der Tiefe und Vielseitigkeit der Empfindungen, die in den Gesichtern der noch Hoffenden und der dem Lichte wieder Erschlossenen reflectiren, mit den schönsten Monumentalmalereien des Künstlers messen kann. Flandrin war der Maler der feierlichen Ruhe und des seelischen Lebens, er vertrat den vollsten Gegensatz zu Delacroix, in dessen gewaltiger Phantasie das Leiden Christi zum erschütternden Drama wurde und der die architektonischen Linien, welche den monumentalen Stil begrenzen, mit souveräner Kraft durchbrach, um glühendes Leben, leidenschaftliche Bewegung, sprühendes Licht und freudige Farben durch die Breschen einzuführen.

Auch Flandrin versuchte sich in der Portraitmalerei mit einem Erfolge, der wenigstens den Zeitgenossen bedeutend genug erschien, um ihn mit Aufträgen zu überhäufen. Uns will die verschleierte Art Flandrins gerade im Bildniss am wenigsten behagen. Das Portrait fordert ein gewisses Maass von Realität, die Flandrin nicht darzustellen vermochte, weil ihm die coloristischen Ausdrucksmittel dazu fehlten. Seine der Wirklichkeit entrückten Märtyrer konnten einer frischen, lebhaften Färbung entbehren, aber nicht Napoleon III. und Herr von Rothschild, die damals wenigstens, als sie Flandrin malte, nichts Märtyrerhaftes an sich hatten und auch nicht mit dem visionären Blicke eines Propheten dreinschauten. Einige Portraits haben indessen das ihnen gespendete Lob verdient, so dasjenige des Prinzen Napoleon und das reizende Mädchen mit der Nelke.*)

*) Ueber Hippolyte Flandrin vergl. Ernest Chesneau, *Les chefs d'école* p. 297 f., und Charles Blanc, *Les artistes de mon temps* p. 263 f. Charles Clément, *Etudes sur les Beaux-Arts en France*, Paris 1865 p. 191 f. Seine Correspondenz hat Henri Delaborde herausgegeben.



Kein zweiter Schüler von Ingres und kein zweiter aus der unabsehbaren Schaar der Maler, welche seit dem Beginn der vierziger Jahre die Pariser Kirchen mit Wandgemälden anfüllten, kann sich mit Flandrin messen. Wahrheit und Einfachheit, Ruhe und Würde fehlt ihnen allen. Bei den meisten tritt sogar an die Stelle der keuschen Innigkeit, welche die Gestalten Flandrins beseelt, weltliche Eleganz, ja sogar kokette Lüsternheit, die dem vornehmen Publikum, welches die von Gold, Marmor und Farbenglanz strahlenden Kirchen Ste. Madeleine, Ste. Clotilde, Notre-Dame de Lorette u. a. zu besuchen pflegt, nur allzu wohlgefällig ist. Einer strengeren Richtung folgten Victor Orsel (1795—1850) und Alphonse Périn, welche sich eng an die Praeraffaeliten anschlossen und in ihnen ganz aufgingen, ohne nach eigener Individualität und dem Ausdruck moderner Empfindung zu streben. Trotzdem zeichnen sich ihre Malereien in zwei Kapellen von Notre-Dame de Lorette durch Einfachheit und Würde vor allen übrigen Wandgemälden aus, mit welchen diese Kirche der eleganten und galanten Frauen reicher als jede andere geschmückt ist. Auch Amaury-Duval, der erste Schüler von Ingres (geb. 1808), folgte auf seinen Fresken in einer Kapelle der Kirche von St. Merry, in St. Germain L'Auxerrois und in der Kirche St. Germain en Laye ganz dem Vorbilde der Quattrocentisten. Fiesole und Perugino waren die Ideale dieser Richtung, die in Folge dessen niemals aus der Abhängigkeit und dem Unpersönlichen herauskam. Das imposanteste und umfangreichste Werk, welches sie aufzuweisen hat, rührt von Jules Ziegler (1804—1856) her. Derselbe war aus Ingres' Atelier nach München zu Cornelius gegangen, um bei diesem die Freskomalerei zu erlernen. Seine ersten Gemälde »Giotto in der Werkstatt des Cimabue« und »Daniel in der Löwengrube« fanden einen solchen Beifall, dass ihm und Delaroche die Ausschmückung der kolossalen Chorwölbung in der Madeleine-Kirche übertragen wurde. Da Delaroche aber zurücktrat, blieb ihm das ganze Feld allein überlassen. Er nahm sich vor, die Ausbreitung des Christenthums in einer grossen Zahl historischer Gruppen zu schildern, die sich in feierlicher Prozession dem thronenden Weltenrichter nahen. In der Auswahl der historischen Personen war er jedoch nicht sehr glücklich. Neben den Kreuzfahrern Gottfried von Bouillon und Richard Löwenherz sieht man die Griechen der Neuzeit, neben den ersten Märtyrern der Kirche den ewigen Juden, neben der Jungfrau von Orleans Dante, Michelangelo und Raffael. Die Mitte der Composition nehmen die französischen Herrscher ein, Heinrich IV., Ludwig XIII. und zuletzt Napoleon I., welcher von dem Schoosse des Papstes Pius VII. die Kaiserkrone nimmt. Aehnlich wie Gros in der Pantheonskuppel wusste auch



Ziegler die zahlreichen Conflict, welche sich aus der räumlichen Vereinigung von historischen Persönlichkeiten der verschiedensten Epochen unter sich und mit religiösen Idealfiguren ergeben, nicht zu überwinden, und deshalb macht das Werk, weit entfernt monumental zu wirken, einen recht nüchternen Eindruck.

Es verlohnt nicht der Mühe, auf die zahlreichen Malereien religiösen Inhalts, welche aus der Schule von Ingres und verwandten Bestrebungen hervorgegangen sind, näher einzugehen. Fehlt ihnen doch allen der Zug inniger Frömmigkeit, welcher in den Schöpfungen Flandrins den Kern der rauhen und anspruchslosen Schale bildet. Diejenigen Schüler von Ingres, die sich auf anderen Gebieten noch einen Namen erworben haben, werden später Erwähnung finden. Hier mag nur noch Paul *Chénavard* (geb. 1808) angereicht werden*), der auch aus Ingres' Schule stammt, aber sich später ein Stoffgebiet erschloss, welches weder von dem Meister noch von anderen seiner Schüler cultivirt wurde. Im Jahre 1833 betheiligte er sich an einer vom Ministerium des Innern ausgeschriebenen Concurrenz, welche die Darstellung einer Episode aus der Geschichte der constituirenden Versammlung von 1789 verlangte. Aber obgleich sich Männer wie Gros und Delacroix, welcher letztere selbst an der Concurrenz betheiligt war, sich mit Entschiedenheit zu Gunsten der Skizze Chénavards aussprachen, erhielt er den Preis nicht. Wenige Monate darauf sendete er eine zwei Meter breite Zeichnung in den »Salon«, welche den Nationalconvent darstellte, unmittelbar nachdem das Todesurtheil über Ludwig XVI. gefällt worden. Das Werk interessirte ebenso sehr durch die schlichte Wahrheit der Auffassung als durch die Aehnlichkeit der Portraits, die noch von zahlreichen Zeitgenossen controlirt werden konnte. Als Ludwig Philipp die Säle der Ausstellung vor ihrer Eröffnung besuchte, missfiel ihm an der Zeichnung, dass sein Vater Philipp Egalité zwischen Santerre und Marat stand. Er verbot daher die Ausstellung des Werkes, und der Künstler sah sich wiederum in seinen Hoffnungen getäuscht. In seiner Jugend hatte er einen glühenden Hass gegen die Bourbonen gefasst, weil er in seiner Vaterstadt Lyon Zeuge von der Hinrichtung zweier Anhänger Napoleons gewesen war. Jetzt hatten ihn auch die Orleans tödtlich verletzt, und er zog sich daher nach Italien zurück, wo er mit rastlosem Fleisse eine ungeheure Menge italienischer Werke mit dem Pinsel und mit dem Zeichenstift kopirte. Es folgten Reisen nach Spanien, Deutschland, der Schweiz, den Niederlanden und nach England, wo er überall den Spuren nachging, welche

*) Charles Blanc, *Les artistes de mon temps* p. 191 s. — Th. Silvestre, *Les artistes français* p. 299 s.



die grossen Meister in den Hauptstätten classischer Kunst zurückgelassen hatten. Während der Regierung Ludwig Philipps stellte er nur zwei Gemälde aus, ein Martyrium des hl. Polykarp und eine Hölle in der Art des Michelangelo. Er arbeitete im Stillen an einem gewaltigen Bildercyklus, welcher in zweiundvierzig Compositionen eine Philosophie der Weltgeschichte von der Sündfluth bis auf die erste französische Revolution umfassen sollte. Diejenigen Momente der politischen und Culturgeschichte der Menschheit, welche eine bedeutende Umwälzung hervorgerufen haben, sollten eine historisch-symbolische Darstellung finden. Wenige Tage nach der Februarrevolution des Jahres 1848 begab sich Chénard zu Ledru-Rollin, dem neuen Minister des Inneren, und entwickelte ihm seinen grossartigen Plan, zu dessen Ausführung er die Wände des Pantheons ausersehen hatte. Der Minister genehmigte den Plan und setzte dreissigtausend Francs für die zweiundvierzig Gemälde aus. Chénard machte sich sofort mit mehreren Gehülfen an die Arbeit. Seine Abneigung gegen die Farbe war noch viel entschiedener als die Flandrins. Obwohl er ein warmer Freund Delacroix' war, wollte er von dem Colorit überhaupt nichts wissen. Er führte deshalb seine Compositionen grau in grau aus. Sie sollten dann auf den Wänden befestigt und durch einen Firniss gegen die Feuchtigkeit geschützt werden. Vier Jahre lang konnte sich Chénard ungestört seinem grossen Werke widmen. Da kam der Staatsstreich vom 2. Dezember 1851, und in den ersten Tagen der Ungewissheit griff Napoleon begierig nach den Händen der Clerikalen, die sich ihm darboten. Diese benützten den günstigen Augenblick und setzten es durch, dass das Pantheon mittelst Decrets vom 6. Dezember dem christlichen Cultus wieder zurückgegeben wurde. In einer christlichen Kirche war für Chénards Compositionen, die einen freien, philosophischen Geist athmeten, selbstverständlich kein Platz, und so war die Arbeit von zwanzig Jahren vergeblich gewesen. Achtzehn vollendete Gemälde, für welche der Künstler sechzehntausend Francs erhalten hatte, figurirten auf der Weltausstellung von 1855. Sie zeugten von einem ungewöhnlichen Reichthum der Gedanken, deren Ueberfülle nur selten die Klarheit der Composition beeinträchtigte, und von einer Kraft der Gestaltung, die sich an Raffael und Michelangelo inspirirt hatte.

Anfangs zog sich Chénard verbittert in die Einsamkeit zurück. Dann aber nahm er noch einmal seine ganze Kraft zusammen und stellte in einer gewaltigen Composition von mehr als vierzig colossalen Figuren, die er »Divina tragedia« nannte, den Kampf der Götter des Heidenthums mit dem siegreichen Christenthum dar. Die Idee des Gemäldes, welches im Salon von 1869 figurirte und sich jetzt im Luxembourg be-



findet, ist barock, die Composition wirr und überladen, das Colorit fahl und reizlos, aber in der Behandlung der einzelnen Gruppen offenbaren sich Züge seltener Genialität und von echt dramatischer Kraft. Den Mittelpunkt nimmt der im Schoosse seines Vaters am Kreuze sterbende Christus ein. Ueber ihm sieht man den Himmel mit den Schaaren der Seligen und der Cherubim. Von beiden Seiten stürmen die Götter der alten Welt herbei, um den letzten Kampf zu bestehen: Minerva mit dem Medusenhaupt; Herkules, dessen physische Kraft vor der geistigen des neuen Gottes zurückschreckt, auf dem Pegasus reitend; Diana, welche ihre Pfeile gegen Christus abschießt; Odin mit seinen Raben und sein Sohn Heimdall, welcher in das Horn stösst, um die übrigen Götter der nordischen Mythologie herbeizurufen. Aber der Kampf ist vergeblich. Der Tod und der Engel der Gerechtigkeit bekämpfen selbst die finsternen Gewalten, welche den Tod verdient haben. Nur eine erhaltende Kraft entgeht der allgemeinen Vernichtung: die schlafende Venus wird von Bacchus und Amor aus dem Getümmel gerettet. In dieser lieblichen, wunderbar schön componirten Gruppe hat Chénavard den Liebreiz Correggios mit der Kraft Michelangelos zu paaren gewusst.

Chénavard ragt mit seinen letzten Arbeiten in die neueste Zeit hinein. Er hat den Kampf der romantischen mit der classischen Schule und den vorübergehenden Sieg der zwischen beiden Richtungen vermittelnden historischen Schule überlebt. Delacroix und Ingres, die schroffsten Gegner, die sich eine eigenartige Physiognomie zu bewahren gewusst haben, nehmen in den Augen der Nachwelt noch eine höhere Stellung ein, als sie bei Lebzeiten errungen haben. Diejenigen aber, welche zwischen diesen beiden Heroen auf- und abwandelten und die Gegensätze auszugleichen suchten, sind zerrieben und auseinander gestäubt worden, wie der flockige Schaum, den die rollende Woge an das felsige Gestade schleudert. Horace Vernet (1789—1863) und Paul Delaroche (1797—1856), welche man die Maler des *juste-milieu*, die geborenen künstlerischen Interpreten des Bürgerkönigthums nennen kann, sind auf der Höhe ihres Lebens gefeiert worden, wie es in anderen Zeiten, die von einem kräftigeren Geiste bewegt werden, nur grossen Staatsmännern und siegreichen Feldherren zu begegnen pflegt. Hatte sich Delaroche in den letzten Jahren seines Lebens auch, verbittert und melancholisch geworden, in die Einsamkeit zurückgezogen, und hatte Horace Vernet auch noch sehen müssen, wie ihn die Volkesgunst allmählich verliess, so durfte der erstere doch mit Stolz auf die Zeiten zurückblicken, wo Könige und Fürsten mit ihm auf gleichem Fusse verkehrten, während der Blick des sterbenden Vernet auf dem Gross-



offizierskreuz der Ehrenlegion ruhte, welches Napoleon III., der Neffe des Onkels, dessen Grenadiere er in unzähligen Bildern verherrlicht, auf sein Todtenbett niedergelegt hatte. Heute ist Delaroche, dessen Historiengemälde eine ganze Welt, freilich die der vierziger Jahre, aufs tiefste ergriffen und zu Thränen rührten, vergessen, weil er es nicht verstanden hatte, feinen farbig schimmernden Costümfiguren lebendigen Odem einzuhauchen, und Horace Vernets Ruhm ist völlig verdunkelt worden, weil die Thaten, die er gefeiert, durch andere, grössere verdunkelt worden sind. Vernet war zu sehr der Slave seines Stoffs, als dass seine Bilder einen anderen als diesen stofflichen Reiz hätten ausüben können. Die malerische Erscheinungsform, welche allein einem Kunstwerke dauernden Werth verleihen kann, wenn der grosse geistige Inhalt fehlt, war für Vernet etwas durchaus Nebensächliches. Als Colorist war er seiner Zeit freilich vorausgeeilt. Noch ehe die Romantiker das Recht der Farbe proclamirt hatten, suchte Vernet bereits die farbige Oberfläche des Lebens mit möglichster Naturwahrheit auf seinen Gemälden wiederzugeben. Sein Colorit war saftig, frisch und leuchtend; aber es entbehrte jener höheren Harmonie, in welcher Eugen Delacroix Meister war. Daher sind seine Bilder oft hart und bunt, in der Farbe zerfahren und wirr wie seine Compositionen, namentlich da, wo seine Aufträge ihn zwangen, ins Grosse zu gehen. Inmitten seiner Zeitgenossen ist Vernet insofern auch eine ungewöhnliche Erscheinung, als er schon zu einer Zeit, wo die Davidsche Schule noch die unumschränkte Herrschaft behauptete, in seiner Auffassungsweise und Charakteristik einem für die damalige Zeit kühnen und energischen Realismus huldigte. Dass die Zeit verhältnissmässig schnell über ihn hinwegging, ist nur die natürliche Folge der rapiden Entwicklung, welche die realistische Strömung in unserem Jahrhundert genommen hat. Vernet nimmt in der Entwicklungsreihe, welche die Maler der vermittelnden Richtung umfasst, eine Stellung ein, die eine Art von Vorstufe zu Delaroche bildet. Dass der letztere sich mit erschütternden Ereignissen der Vergangenheit, mit weltgeschichtlichen Katastrophen befasste, während sich Vernet meist mit den Thaten seiner Zeit begnügte, bedingt keine Verschiedenheit ihrer künstlerischen Bedeutung. Streng genommen waren beide nur Illustratoren, da der eine so wenig wie der andere den Dingen auf den Grund ging, sondern beide nur die Oberfläche streiften.

Horace Vernet *) wurde am 30. Juni 1789 zu Paris geboren. Sein

*) Theophil Silvestre, *Les artistes français* p. 355 ss. — Jules Clarétie, *Peintres et sculpteurs contemporains* 1873 p. 65 ss. — Ludwig Pietsch, *Horace Vernet-Album*, Berlin 1864. — Charles Blanc in *Histoire des Peintres*. — J. Ruutz Rees, *Horace Vernet*, London 1880.



Grossvater war der berühmte Marinemaler Joseph Vernet, sein Vater der Historien- und Schlachtenmaler Carle Vernet. In dem Dritten der Generation sollte sich die ganze künstlerische Kraft des Geschlechts concentriren. Auf seine ersten Jugendjahre fiel der blutige Schatten der Revolution. In der Nähe des Louvre, in welchem sein Vater wohnte, spielte sich ja ein grosser Theil der Schreckensscenen ab, von denen sogar seine eigene Familie betroffen wurde. Eine Schwester seines Vaters war an einen im Dienste des Herzogs von Provence stehenden Architekten verheirathet, welcher seinem Herrn in die Verbannung gefolgt war. Seine Gattin wurde als das »Weib eines Aristokraten« verhaftet und zum Tode verurtheilt. Carle Vernet wandte sich an seinen Kunstgenossen David; aber dieser verweigerte seine Fürsprache, und das Haupt der Unglücklichen fiel auf der Guillotine. Horace Vernets Talent entwickelte sich sehr frühzeitig. Mit elf Jahren zeichnete er eine Tulpe, die ihm mit fünfundzwanzig Sous bezahlt wurde, und mit dreizehn Jahren hatte er so viele Aufträge, dass er sich selbst erhalten konnte. Diejenige Richtung, die sein Vater bevorzugte, schlug er freilich nicht ein. Er wusste die Eindrücke, welche er von seiner nächsten Umgebung erhielt, mit wunderbarer Leichtigkeit festzuhalten, und insbesondere interessirte ihn das militärische Leben, dessen unruhig flimmernde Realität ihn mächtiger anzog als die steife Regelmässigkeit der antiken Götter und Helden, welcher sich derjenige hingeben musste, der damals den römischen Preis oder andere akademische Auszeichnungen erringen wollte. Von diesen schönen Dingen wurde ihm nichts zu theil, obgleich sein Vater es sehnlichst wünschte. Im Uebrigen konnte aber der Vater mit den Erfolgen des Sohnes wohl zufrieden sein. Im Jahre 1809 stellte er zum ersten Male aus, und seitdem beschickte er ununterbrochen den »Salon«. Seine enthusiastische Verehrung für Napoleon lenkte bald die Aufmerksamkeit der Regierung auf ihn, und besonders waren es die Kaiserin Marie Louise und König Jerome, welche ihn protegirten. Mit seinem Freunde Géricault, der eine Zeit lang den Unterricht seines Vaters genossen, theilte er die Vorliebe für Pferde, und auch sonst ging seine militärische Neigung so weit, dass er in die Armee eingetreten wäre, wenn ihn sein Vater daran nicht dadurch verhindert hätte, dass er den erst zwanzigjährigen mit der Tochter des Malers Abel de Pujol verheirathete, mit welcher der Künstler eine lange und glückliche Ehe führte. Die Leichtigkeit, mit welcher er den Zeichenstift führte, brachte ihn frühzeitig auf die Illustration. Er zeichnete für ein Modenjournal und producirte nebenher eine grosse Anzahl von Carricaturen und Humoresken. Die Merveilleuses und Incroyables der Revolutionszeit und die



reisenden Engländer boten ihm reichlichen Stoff dazu. Im Frühjahr 1814, als die Heere der Allirten Paris belagerten, fand er sogar Gelegenheit, seinen persönlichen Muth bei der Vertheidigung der Barrière von Clichy zu zeigen. Welche Thaten er hier verrichtet hat, entzieht sich der historischen Feststellung, zumal sich die Legende frühzeitig dieses Ereignisses bemächtigt hat. Dass es Wunder der Tapferkeit gewesen sind, war wenigstens bei Horace Vernet ausser Zweifel und wurde auch für diejenigen, der es nicht glauben wollte, durch den Umstand weniger zweifelhaft, dass Vernet später für seine Theilnahme an der Vertheidigung von Paris das Kreuz der Ehrenlegion erhielt. Damit war sein Ruf auch in weitere Kreise gedrungen. Die Soldaten Napoleons, mit welchen er in der cordialsten Weise verkehrte, hingen ihm mit Bewunderung und Verehrung an, weil er jeden Uniformknopf, jede Litze, das geringste Detail der militärischen Equipirung so vollkommen beherrschte und auswendig wusste, dass ihm bei diesen für den Troupier überaus wichtigen Dingen niemals ein Irrthum unterlief. Bald gaben die alten Krieger ihrer Verehrung dadurch Ausdruck, dass sie den Maler stets mit »Mon colonel!« anredeten, und man sagt, dass Vernet sich am Ende wirklich einbildete, auf diesen Rang Anspruch zu haben. Seine schnellen Erfolge und seine ausserordentliche Popularität, die so weit reichte, als die Lithographien und Stiche nach dem »Tod Poniatowskis«, dem »Pferd des Trompeters«, dem »Soldat von Waterloo«, der »Einnahme der Smala« drangen, entwickelten in ihm einen ungemessenen und unersättlichen Ehrgeiz. Er konnte unglaubliche Massen von Schmeicheleien vertragen. »Er trank die Lobeserhebungen,« sagt Theophil Silvestre, »mit geschlossenen Augen wie süsse Getränke.« Von seiner Lust, zu renommiren, die bei ihm aber nichts Unangenehmes hatte, weil er seine Bravaden mit heiligem Ernste und in vollster Ueberzeugung von ihrer Wahrheit vortrug, gibt derselbe Schriftsteller einige ergötzliche Proben. Als Silvestre ihn eines Tages besuchte, kam das Gespräch wie immer auf seine Kriegsthaten und seine Reisen oder »Feldzüge«, wie er sich auszudrücken liebte: »Es scheint, dass Sie oft im Feuer gestanden haben?« — »Oft? . . . Karl! Zeigen Sie dem Herren meine Hose, die während der Junitage (1848) von Kugeln durchlöchert wurde.« Der Diener brachte nun keine Hose, sondern einen kleinen durchlöcherten Tuchlappen als einzige Reliquie aus den Kämpfen, welche Vernet der »Anarchie« geliefert hatte. »Und wie oft bin ich in Afrika mit blauem Auge davongekommen! Uebrigens habe ich das Kreuz der Ehrenlegion aus den Händen Napoleons im Jahre 1814 nicht als Maler, sondern als Soldat im Angesichte des Feindes erhalten. Ich habe mich nicht bloss der künstlerischen Verherrlichung der französischen



Armeen gewidmet; ich habe ihnen auch als Person einige Dienste geleistet. Fragen Sie Ingres und die anderen Maler, ob sie nach meiner Art ihre Haut zu Markte getragen haben! Manch ein Unglück wäre vielleicht während der Kriege in Afrika nicht geschehen, wenn Obersten, Generäle und Marschälle auf meine Rathschläge gehört hätten. Darum kennen mich auch die Offiziere der Landarmee und der Marine und lassen mir Gerechtigkeit widerfahren. Wie hiess doch der Admiral, der im Jahre 1840, um mir die Ausführung meines Gemäldes der »Eroberung von Lissabon« zu erleichtern, an Bord seines Schiffes ein Scheingefecht veranstalten liess? . . . Aha! Admiral Lalande, ein reizender Mann. Zwei arme Kanoniere verloren bei dieser Uebung das Leben . . . Und der Kommandant, der mir zu Ehren Salven abgeben liess . . . Karl! Wie hiess der?« — »Herr Montagnac.« — »Der Brave.«

Allmählich hatten die bunten, wechselnden Eindrücke seines Lebens, die Ehrenbezeugungen, die er auf zahlreichen Reisen von Hoch und Niedrig empfing, seine Phantasie derartig berauscht, dass er sich die grössten taktischen, kriegesischen und diplomatischen Fähigkeiten zutraute. »Er hätte die Trümmer eines geschlagenen Heeres ebenso gut in Sicherheit gebracht wie Ney; er hätte Abd-el-Kader nicht schlechter besiegt als Bugeaud; er glaubt seine Memoiren, wenn auch vielleicht nicht mit derselben Feinheit des Stils wie Chateaubriand, aber doch mit mehr Geist zu schreiben. Er gab dem Könige Ludwig Philipp die besten Rathschläge, und er war der einzige, der im Stande war, bei Kaiser Nikolaus für Worte der Versöhnung Gehör zu finden. Ohne ihn wäre Thiers von dem rasenden Volke am 24. Februar 1848 in Stücke gerissen worden; ohne ihn wäre die französische Gesellschaft in den Junitagen zu Grunde gegangen.« Um das Bild des lebenswürdigen Bramarbas zu vervollständigen, schliesst Theophil Silvestre mit den Worten: »Fügen wir zu diesen Eigenschaften des Soldaten, des Staatsmannes, des Schriftstellers noch die Vorzüge eines Dandy hinzu und zählen wir mit leiser Stimme die vornehmen Damen auf, die in seine Arme gesunken sind.«

In den ersten Jahren nach der Restauration spielte Horace Vernet als Maler ungefähr dieselbe Rolle wie Béranger als Dichter, nur mit dem Unterschiede, dass die gemalte Opposition strafloser ausging, als die poetische. Fast um dieselbe Zeit, als Béranger wegen seiner freisinnigen, den Ruhm der napoleonischen Epoche feiernden Lieder zu drei Monaten Gefängniss und einer Geldbusse von fünfhundert Francs verurtheilt wurde, versuchte man auch einen Schlag gegen den Maler des napoleonischen Kriegsruhms, indem man die Bilder Horace Vernets von dem Salon für das Jahr 1822 ausschloss. Aber der Maler wusste sich schnell zu helfen



und aus diesem Interdikt für sich den schönsten Gewinn zu ziehen. Er veranstaltete in seinem Atelier eine Sonderausstellung von fünfundvierzig Gemälden, welche ein wahrhaft erstaunliches Zeugniß von seiner Vielseitigkeit und seiner fabelhaften Fruchtbarkeit ablegten. Was Heine 1831 von dem »vielseitigen Maler« schrieb, der »Alles malt: Heiligenbilder, Schlachten, Still-Leben, Bestien, Landschaften, Portraits, alles flüchtig, fast pamphletartig«, galt schon für das Jahr 1822. Man sah damals im Atelier neben den beiden figurenreichen Compositionen »Die Schlacht bei Jemappes« und »Die Vertheidigung der Barrière von Clichy«, welch letztere wohl sein bestes Schlachtenbild ist, weil er aus unmittelbarer Anschauung geschöpft hatte, Bildnisse, Marinen, Landschaften, darunter eine Ansicht des Vesuvs, eine büssende Magdalena, eine Odaliske, welche ein Stundenglas hält, den Soldaten von Waterloo, den Tod Poniatowskis, Camoens, der das Manuscript seiner Luisiade aus dem Schiffbruch rettet, Scenen aus Molière, die Niedermetzlung der Mameluken auf Befehl Mehmed Alis und endlich jenes allgemein bekannte Bild, welches das bunte Treiben in seinem Atelier darstellt. Die Wände sind mit Waffen, Uniformen, Kürassen und Trophäen, mit Zeichnungen und Skizzen aller Art dekorirt, vor denen sich neugierige Besucher, Dandys, Offiziere und Soldaten, drängen. Hunde treiben sich umher, nach einem lebenden Pferde wird gezeichnet, zwei Personen kreuzen die Fleurets und einer musicirt — und in diesem Lärm steht der Maler ruhig vor seiner Staffelei und malt. Tiefe Gedanken hatte er nicht auf die Leinwand zu bringen; mithin störte ihn dieser Tumult nicht, der ihm mit der Zeit sogar Bedürfniss wurde und seiner Eitelkeit schmeichelte. Fast zwei Jahrzehnte hindurch behielt das Atelier, welches der Schrecken der Bewohner der Rue de la Tour des Dames war, diese Physiognomie. »Sein Haus fasste alle Scenen des Café Lemblin, des Salon de la Victoire, des Marsfeldes, des olympischen Circus, des Jardin des Plantes und der Barrière du Combat zusammen. Fusssoldaten, Cavalleristen, Artilleristen der Linie und der Nationalgarde, pensionirte Offiziere und Offiziere auf Halbsold, Tanzlehrer, Fechtmeister, Boxer, Trommelschläger, Trompeten- und Waldhornbläser, Modelle beiderlei Geschlechts, Akrobaten, Stallknechte, Piqueurs, Pferde, Affen, Ziegen und Bulldoggen bewegten sich in dieser mit Trophäen, Fahnen, Costümen und Harnischen dekorirten Werkstatt. Der Lärm der Kommenden und Gehenden, die geräuschvolle Lebhaftigkeit der Discussion, der Chorus patriotischer Lieder, das Geschrei der Thiere, Trompetenstöße und Trommelwirbel unterbrachen nicht eine Minute die Improvisationen des lustigen und jeder Sammlung unfähigen Künstlers.«

Zu jener Ausstellung des Jahres 1822 strömte alles zusammen, was



sich zur Opposition bekannte. So wurde durch die Maassregel der Jury gerade das Gegentheil von dem erzielt, was damit bezweckt worden war. Vernet wurde mit einem Male zu einer politischen Persönlichkeit gestempelt, und in seiner wachsenden Popularität äusserte sich der Hass gegen das Regiment der Bourbonen, welches ohnehin nicht auf sicheren Füßen stand. Ludwig Philipp, der Herzog von Orleans, erkannte mit richtigem Blick, wie werthvoll ihm die Freundschaft des Malers werden konnte. Er zeichnete ihn durch seine besondere Gunst aus, und aus Dankbarkeit liess ihn der Maler auf mehreren seiner Gemälde figuriren. Jetzt wollte auch der König Karl X. nicht zurückbleiben und bestellte bei ihm sein Reiterportrait, welches der Künstler zum Mittelpunkte einer grösseren Composition, einer Truppenrevue in den Champs Elysées, machte. Der König war mit diesem Bilde so zufrieden, dass er ihm sofort ein zweites übertrug, welches ihn und die Herzöge von Angoulême und Orleans bei einer Revue in Vincennes darstellen sollte. Ferner erhielt er den Auftrag, einen Plafond für das Louvre zu malen, eine Aufgabe, der er freilich nicht gewachsen war. Im Jahre 1826 wurde er auch zum Mitgliede des Instituts gewählt und mit dem Offizierskreuz der Ehrenlegion dekorirt, so dass das gute Einvernehmen mit der neuen Regierung wenigstens äusserlich wiederhergestellt war. Freilich malte er 1825 den »Abschied Napoleons von seiner Garde in Fontainebleau«, ein Bild, welches zu seinen populärsten und in der That auch wirksamsten gehört, und für den Herzog von Orleans die Schlachten von Hanau, Montmirail, Valmy und Napoleon auf der Brücke von Arcole. Diese Bilder sind bei dem Brande des Palais Royal am 24. Februar von Bayonettstichen durchbohrt, aber noch leidlich wiederhergestellt worden und später in die Sammlung des Marquis von Hertford nach England gekommen. Die Gemälde des »Salons« von 1827, die »Schlacht bei Bouvines« und insbesondere »Edith Schwanenhals sucht den Leichnam Harolds auf dem Schlachtfelde von Hastings«, verriethen eine Hinneigung zu Delacroix und den Romantikern. Aber diese Anlehnung war nur rein äusserlich und ging deshalb schnell vorüber, da sich Vernet nicht lange und ernsthaft genug einer poetischen Stimmung hingeben konnte.

Im Jahre 1828 wurde er als Nachfolger Guérins zum Direktor der französischen Akademie in Rom ernannt, wo er bis zum Jahre 1835 blieb. Die classische Umgebung übte nur insofern einigen Einfluss auf ihn aus, als er Stoffe behandelte, die aus der früheren Geschichte oder dem modernen Leben Roms geschöpft waren. Im Uebrigen blieb er selbst auf Bildern wie »Raffael und Michelangelo begegnen sich auf der Treppe des Vatikans« und »Pius VIII. durch die Peterskirche getragen«, der alte



Improvisator, welcher der Eingebung des Augenblicks folgt und zufrieden ist, ein paar Gruppen hübsch arrangirt zu haben, ohne tiefer auf den Gegenstand einzugehen. Scenen aus dem Räuberleben, wie die »Briganten von Terracina« und die »Beichte des Banditen«, lagen seinem mehr auf die Wiedergabe des Anekdotischen gerichteten Talente schon erheblich näher. Auch das tolle Leben des Pariser Ateliers wurde in der Villa Medici in Rom fortgesetzt. Felix Mendelssohn, welcher den Maler dort besuchte, entwirft in einem seiner Briefe eine Schilderung des römischen Ateliers, die mit der obigen ziemlich übereinstimmt: dieselbe phantastische Dekoration, derselbe Lärm, Jauchzen und Schreien, Trompetengeschmetter und Hundegebell. Gleichwohl fand Vernet in diesen glücklichen Jahren des römischen Aufenthalts, der ihm durch die Anwesenheit seines Vaters, seiner Frau und seiner anmuthigen Tochter Louise, der nachmaligen Gattin von Paul Delaroche, zu einem äusserst angenehmen gestaltet wurde, noch die Zeit, über ein Problem ernsthaft nachzudenken, welches er später sogar wissenschaftlich zu begründen suchte. Er war ein eifriger Bibelleser — man sagt sogar, die Bibel sei fast seine einzige Lectüre gewesen — und behandelte deshalb gern biblische Stoffe, die er jedoch in dieselbe realistische Sphäre hinabzog, wie seine militärischen Bilder. Im Gegensatze zu den Anhängern der classischen Schule suchte er zunächst durch sein glänzendes Colorit die stärksten malerischen Effekte zu erzielen, dann aber auch die Costüme und die landschaftliche und architektonische Umgebung der Realität, das heisst dem modernen Orient zu nähern. Den ersten Versuch dieser Art hat er noch in Rom mit einer »Judith« gemacht, die sich anschickt, den Holofernes zu tödten. Dieses Gemälde hat im Salon von 1831 einen ungewöhnlichen Erfolg gehabt. Heine schildert es in enthusiastischen Ausdrücken, tadelt aber, wie es auch Leopold Robert in einem Briefe aus Rom gethan, die Geberde der linken Hand, welche den Aermel am rechten Oberarm in die Höhe streift, als »metzgerhaft«. Robert nennt dieses Motiv »trivial und gemein«, weil man dadurch an den Henker erinnert wird. Das war kein zufälliger Fehler, sondern eine allgemeine charakteristische Eigenthümlichkeit der Manier des Malers, der sich zu keiner würdigen Auffassung eines grossen Gegenstandes emporschwingen konnte, sondern stets an einem Einzelmotiv, welches ihn einmal durch seine Originalität frappirt hatte, hängen blieb.

Nach der Julirevolution von 1830, welche seinen Protektor und Freund Ludwig Philipp auf den Thron von Frankreich hob, hatte Horace Vernet die Ehre, die diplomatischen Beziehungen Frankreichs zum heiligen Stuhle zu vertreten, da die Mitglieder der französischen Ge-



sandtschaft als Anhänger der Bourbonen nach Neapel geflohen waren. Inmitten einer feindseligen Bevölkerung, die ihn mit Drohbriefen einzuschüchtern suchte, hielt er wacker auf seinem Posten aus, bis die Ruhe wiederhergestellt war. Am 1. Januar 1835 legte er seinen Posten als Direktor nieder. Der Zufall wollte es, dass sein Nachfolger ein Mann wurde, zu welchem er selbst in schroffstem Gegensatze stand und den er unablässig mit den Pfeilen seiner Satire verfolgte, — Ingres.

In Paris warteten seiner grosse Aufgaben. Ludwig Philipp hatte am 1. September 1833 das Dekret unterzeichnet, durch welches das historische Museum in Versailles, à toutes les gloires de la France gewidmet, begründet wurde. Horace Vernet sollte hier ein ausgebreitetes Feld der Thätigkeit finden, und zwar war es zunächst der »Fall von Bona«, dessen Schilderung der König ihm übertrug. Zu diesem Zwecke unternahm er eine Reise nach Algier, der später noch mehrere folgten. Hier versenkte er sich nun mit der ihm eigenen Lebhaftigkeit in das Studium des Orients, dessen bunte Welt ihm auch früher schon sehr sympathisch gewesen war. Hier fand er auch die Lösung des Problems, welches ihn in Bezug auf die Darstellung biblischer Scenen beschäftigt hatte. »Eines Tages, bei einem Ausfluge in die Nachbarschaft von Bona,« so berichtet er selbst in einer 1847 in der Akademie gelesenen Denkschrift, »lag ich in meinem Zelte und las die biblische Erzählung von Rebekka mit ihrem Wasserkrug auf der linken Schulter und wie sie ihn nach rechts bewegte, um Elieser zu gestatten, daraus zu trinken. Diese Beschreibung schien mir etwas schwer verständlich, als ich meine Augen erhob und welchen Anblick hatte? Ein junges Weib, welches einem Soldaten gerade auf dieselbe Weise zu trinken gab, deren Verständniss mir Schwierigkeiten bereitet hatte. Von diesem Augenblicke an ergriff mich die Sehnsucht, dem Zusammenhange nachzuspüren, welcher zwischen den Sitten dieses Volkes (des arabischen), die alle Neuerungen überlebt haben, und den in der heiligen Schrift beschriebenen besteht.« Wenn Horace Vernet auch in den Consequenzen, welche er aus diesen Beobachtungen zog, zu weit ging, so ist doch nicht zu leugnen, dass in denselben viel Wahres steckt, was durch die Reisenden der neuesten Zeit häufig bestätigt worden ist. »Rebekka am Brunnen«, welche im Salon von 1835 erschien, war das erste praktische Resultat dieser Beobachtungen. Es folgten später die »Verstossung der Hagar« (1839), »Juda und Thamar« (1843) »Judith auf dem Wege zum Holofernes« (1847) und der »Barmherzige Samariter« (1848). Auf allen diesen Bildern tritt der geistige Gehalt hinter der glänzenden coloristischen Behandlung der Costüme und des Beiwerks weit zurück. Ungleich besser decken sich Form und Inhalt auf seinen



zahlreichen Genrebildern aus dem orientalischen Leben, die zum grossen Theil, in viel höherem Grade als die ähnlichen Arbeiten von Decamps, sittengeschichtlichen Werth besitzen. »Die Eberjagd in der Wüste« (1836), »Sklavenmarkt« (1836 in der Berliner Nationalgalerie), die »Löwenjagd«, die »Post in der Wüste« sind Bilder voll Wahrheit und Leben, welche viele seiner Schlachtengemälde, insbesondere die gleichzeitig entstandenen, für Versailles gemalten (Jena, Friedland und Wagram) aufwiegen. Einheitlicher componirt als diese und glücklicher in der Hervorhebung der Hauptgruppe war die Darstellung der Schlacht von Fontenoy, die schon 1828 auf Befehl Ludwig XVIII. begonnen worden war, aber erst im Salon von 1836 zur Ausstellung kam. In demselben Jahre folgte er einer Einladung des Kaisers von Russland nach Petersburg, wo er mit den grössten Ehren empfangen wurde und den Auftrag erhielt, vier Scenen aus dem russisch-türkischen Kriege von 1826 zu schildern, für deren jede er ein Honorar von fünfzigtausend Francs erhalten sollte. Er bereiste den Kriegsschauplatz und vollendete dann das erste der Reihe, den Sturm auf Varna. Kaum war er wieder nach Frankreich zurückgekehrt, als eine glänzende Waffenthatsache, die Eroberung von Constantine im Jahre 1837, in König Ludwig Philipp den Gedanken rege machte, dieselbe durch Horace Vernet verewigen zu lassen. Er stellte ihm zu diesem Zwecke einen ganzen Saal des Versailler Schlosses zur Verfügung, und Vernet begab sich von neuem nach Nordafrika, um Studien zu machen.

In Algier wurde ihm eine Aufnahme zu theil wie einem regierenden Fürsten. Durch das lebhafte Interesse und das Verständniss, welches er allen militärischen Einzelheiten entgegenbrachte, gewann er sich die Herzen der Offiziere und Soldaten, und die Kommandanten beeiferten sich, ihm durch Exercitien und Truppenmanöver eine möglichst klare Anschauung von den kriegerischen Ereignissen zu geben, denen er selbst nicht beigewohnt hatte. Er zerlegte sich den Kampf um Constantine in drei Momente, denen er ebensoviele Bilder widmete: den Beginn der Beschiessung am 10. Oktober 1837, die Eröffnung des Sturmes durch das Vorrücken der Colonnen am 13. Oktober und die Einnahme der Stadt mit dem Kampf vor den Thoren. Das Hauptverdienst dieser kolossalen Gemälde liegt in der ausserordentlichen Lebendigkeit der Schilderung, die sich sowohl in den einzelnen Gruppen als in der Bewegung der Massen kundgibt. Die Episode ist freilich auch auf diesen Bildern das Anziehendere. Einen imponirenden Totaleindruck empfängt man nicht. Dass dieser nicht erreicht wurde, lag aber auch im Charakter des zu behandelnden Stoffes. In diesen Kämpfen fehlte es, wenigstens auf fran-



zösischer Seite, an einer gewaltigen Persönlichkeit, welche den ganzen Organismus beseelte und die Massen leitete. Dieser Epopöe fehlte der Held, und deshalb löst sie sich auch in der Geschichte in einzelne, vom Zufall aneinander gereihte Episoden auf. Endlich sind die riesenhaften Aufgaben, welche Vernet sich stellte oder welche ihm gestellt wurden, selbst wenn sich ein grösserer an ihre Lösung gemacht hätte, von der Kunst überhaupt nicht zu bewältigen. Im günstigsten Falle kommt ein Panorama heraus, und die neueste Zeit hat dies auch eingesehen, indem die Künstler die grossen Schlachten des deutsch-französischen Krieges von 1870 und 1871, die von Sedan, St. Privat, Champigny u. s. w., in Rundbildern darzustellen suchten.

Der vierte der sieben Säle im Versailler Schlosse, welche die »Galerie de Constantine« bilden, enthält ausser jenen drei Gemälden noch elf grössere und kleinere, die Vernet sämmtlich in den letzten dreissiger und ersten vierziger Jahren malte. Bei dieser Massenproduction wurde die malerische Ausführung des unerschöpflichen Improvisators immer flüchtiger und dekorativer. Ein Satiriker persiflirte damals diese Schnellmalerei auf einer Carricatur, welche den Künstler darstellte, wie er hoch zu Ross, mit einem Pinsel an einer ungeheuer langen Leinwand vorübergaloppirt und im Galoppiren malt. Am Ende der Leinwand angelangt, hat er auch das Gemälde vollendet. Und doch hatte er damals noch nicht die äusserste Grenze in Bezug auf die räumliche Ausdehnung seiner Bilder erreicht. Eine noch grössere Aufgabe wurde ihm nach der Rückkehr von seiner zweiten Reise nach Russland übertragen, wohin er sich im Jahre 1843 auf den Wunsch des Kaisers begeben, nachdem er noch zuvor in den Jahren 1839 bis 1840 den eigentlichen Orient, Aegypten, Palästina, Syrien und Griechenland bereist hatte. Kaiser Nikolaus empfing ihn wiederum mit den höchsten Auszeichnungen. Er veranstaltete für ihn Paraden und Revuen, er behandelte ihn als gleichgestellten Freund und nahm ihn auf einer Reise nach dem Kaukasus mit sich. Der Kaiser und er ertrugen alle Strapazen, Frost und Kälte, während die übrige Umgebung in bittere Klagen ausbrach, und deshalb durfte sich der Maler dem Kaiser gegenüber manches freie Wort erlauben, was anderen Freiheit oder Leben gekostet hätte. Als ihm der Kaiser eines Tages den Vorschlag machte, ein Bild zu malen, welches die Theilung Polens zum Gegenstande hätte, gab ihm der Künstler zur Antwort: »Sire, ich habe niemals den gekreuzigten Christus gemalt.« Die künstlerische Frucht dieser Reise war ein riesiges Gemälde, die »Erstürmung von Wola«, welche der Einnahme von Warschau voraufging. Das Bild, jetzt im Petersburger Winterpalais, wurde ihm mit hunderttausend Francs bezahlt.



Nachdem er im Jahre 1844 noch einmal Algier besucht, machte er sich daran, die grösste Aufgabe seines Lebens zu bewältigen. Die Waffenthat, die er verherrlichen sollte, war an und für sich nicht besonders ruhmvoll. Es war die am 16. Mai 1843 erfolgte Einnahme der Smala, des Lagers von Abd-el-Kader, einer wandernden Stadt, in welcher sich zwanzigtausend Menschen mit zahlreichen Thieren und grossen Schätzen befanden. Zwei Cavallerieregimenter, die Spahis und die Jäger von Aumale hatten genügt, um diese That zu vollbringen, die nur dadurch so vollständig gelang, dass Abd-el-Kader selbst im Lager nicht zugegen war und die Uebrigen nicht auf einen Ueberfall vorbereitet waren, sondern vollständig überrascht wurden. Die unermessliche Beute, welche den Siegern in die Hände fiel, die phantastische Pracht des Orients, welche sich ihnen dabei aufthat, die Scenen des Schreckens und der komischen Verwirrung, die sich ereigneten, da auch der ganze Harem Abd-el-Kaders sich im Lager befand—alle diese Umstände trugen dazu bei, dieses für den Lauf des Krieges keineswegs entscheidende Ereigniss zu einer glorreichen That zu stempeln, die Ludwig Philipp klug genug war auszubeuten, um seinen bereits wankenden Thron zu befestigen. Vernet befand sich hier so recht in seinem Element. Unbekümmert um den Totaleffekt reihte er Episode an Episode, wie sie ihm von den Theilnehmern des Ueberfalls erzählt worden waren. Die meisten der dargestellten Personen sind Portraits nach der Natur. Einer der Kämpfer, ein Sergeant, der im Vordergrund rechts zu sehen ist, interessirte den Künstler ganz besonders. Der Arme hatte Wunder der Tapferkeit verrichtet, die aber nicht bemerkt worden waren, so dass ihm das heiss ersehnte Kreuz der Ehrenlegion entgangen war. Vernet beschloss nun, dieses Versäumniss wieder gut zu machen. Er tröstete den Braven und malte ihn mit dem Kreuz auf der Brust. Einige Tage darauf kam der König, um das Bild zu besichtigen. Er sprach seine volle Anerkennung aus und sagte zum Schluss: »Herr Vernet, Sie haben ein Meisterwerk geschaffen.« Als Vernet nachdenklich schwieg, fuhr der König fort: »Was fehlt Ihnen denn? Sind Sie selbst nicht damit zufrieden?« — »Ach, Sire!« erwiderte der Künstler. »Ich bin untröstlich. Ich muss den ganzen Waffenrock dieses Sergeanten da wieder auswischen. Ich habe ihm das Kreuz der Ehrenlegion auf die Brust gemalt, und der brave Mann besitzt es nicht. Er hat es verdient, ohne es erhalten zu haben.« »In diesem Falle,« sagte lächelnd der König, »wischen Sie nichts aus. Das Kreuz steht der martialischen Miene dieses Soldaten zu gut. Nennen Sie mir seinen Namen, und ich werde sehen. Wischen Sie nichts aus, Herr Vernet.« Drei Tage später kam der Sergeant und fiel dem



Maler weinend um den Hals. Jetzt trug er wirklich das Kreuz auf der Brust.

Die Einnahme der Smala ist sechsundsechzig Fuss lang und sechzehn Fuss hoch. Es ist das grösste Gemälde, das jemals gemalt worden ist.*) Bei solchen Dimensionen ist es unmöglich, es mit einem Blicke zu übersehen, worauf auch schon seine Composition angelegt ist, die keinen einheitlichen Eindruck anstrebt, sondern, wie schon bemerkt, sich in lauter Episoden ernster und komischer Art auflöst. Um einen Anblick des Ganzen zu gewinnen, muss man sich, wie Theophil Silvestre boshaft bemerkt, in einer Entfernung von mindestens hundertundsechzig Schritt aufstellen, und aus einer solchen Entfernung sieht man selbstverständlich überhaupt nichts mehr. Zehn Monate hatte er an diesem Riesenbilde gearbeitet, ohne dass seine Kraft dadurch erschöpft worden wäre. Nach kurzer Pause begann er schon ein neues Werk, die »Schlacht bei Isly«, welche Marschall Bugeaud mit Hülfe des Obersten Yussuf gegen die Marokkaner gewann. Die Action war auch nicht besonders folgeschwer, da der Kaiser Abderrhaman schon vorher alle französischen Forderungen zugestanden hatte. Indessen wurde sie ebenso geschickt ausgenützt, wie die »Wegnahme der Smala«, und Horace Vernet schuf eine neue grosse Leinwand, auf welcher er auch als Landschaftsmaler zu glänzen suchte.

Es war der letzte grosse Erfolg, den Vernet zu verzeichnen hatte. Die Kritik hatte sich niemals besonders günstig über ihn geäussert. Er hatte ihr getrotzt, weil er sich des Beifalls der Menge sicher wusste. Nun begann ihn aber auch dieser zu verlassen. Wohl ehrte ihn der Präsident der Republik und nachmalige Kaiser Napoleon III. durch Aufträge und Auszeichnungen. Er malte für ihn die »Einnahme von Rom« im Jahre 1849, und nahm auch am Krim-Kriege theil, aus welchem er die »Schlacht an der Alma« und den »Sturm auf den Malakoff« darstellte. Aber seine Zeit war vorüber und seine Kraft war gebrochen. Die Historienmalerei grossen Stils war auf seinen Schultern emporgestiegen, und noch bei Lebzeiten wurde der masslos gefeierte Mann vergessen. Die Weltausstellung von 1855, auf welcher er mit einundzwanzig seiner berühmtesten Gemälde vertreten war, warf noch einen vorübergehenden Glanz auf sein einsames Leben. Mit Decamps, Delacroix, Delaroche und Ingres erhielt er die höchste Auszeichnung. Damit war

*) Am nächsten ist dem französischen Künstler der Berliner Maler Anton von Werner mit seinem, später in Glasmosaik für die Berliner Siegessäule ausgeführten Gemälde, die »Einigung der deutschen Stämme«, gekommen, welches fünfundsiebenzig und einen halben Fuss lang, aber nur dreizehn Fuss hoch ist. Die neueren Panoramen sind bei diesem Vergleiche natürlich ausgeschlossen.



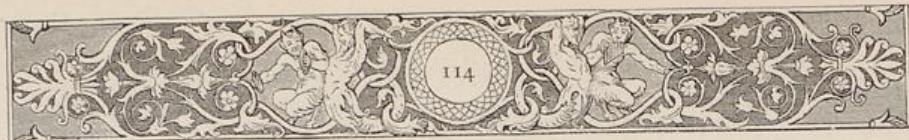
aber seine Rolle im öffentlichen Leben abgeschlossen. Der joviale, leichtblütige Mann gab sich düsterer Schwermuth hin, weil die Sonne der Popularität, welche sein Lebenselement bildete, für ihn untergegangen war. Er starb am 17. Januar 1863.

Seit Rubens hat es keinen Maler von gleicher Fruchtbarkeit gegeben. Aber man muss sich hüten ihn anders als hinsichtlich der Fruchtbarkeit mit Rubens zu vergleichen. »Rubens' Genie ergiesst sich in unsterblichen Strahlen, die Verve Horace Vernets verläuft in ephemere Gemeinplätze; der Meister von Antwerpen vertritt die triumphirende Beredsamkeit der Kunst, der Macher von Paris wiederholt unaufhörlich das nämliche Geschwätz; der eine ist der Löwe, der andere der Affe.« So durfte noch bei Lebzeiten des Malers ein französischer Kritiker schreiben, dem die Nachwelt nicht einmal Unrecht geben kann. Mit Vernet lebten noch einige andere Militärmaler, welche neben derselben Leichtigkeit des Schaffens eine grössere Schärfe der Charakteristik und eine tiefere Empfindung besaßen. Nicolaus Toussaint *Charlet* (1792—1845), den fruchtbarsten unter ihnen, haben wir schon als den Freund Géricaults kennen gelernt. Während Charlet mit grösstem Glück den volkstümlichen Ton zu treffen und namentlich die humoristische Seite des Soldatenlebens mit kecker Hand zu schildern wusste, suchte August Marie *Raffet* (1804—1860), ein Schüler von Gros, der sich wie Charlet zur Verbreitung seiner Zeichnungen ausschliesslich der Lithographie bediente, den Soldaten im Kampfe auf. Mit grosser Lebendigkeit und Wahrheit hat er die Kriege der dreissiger, vierziger und fünfziger Jahre nicht, wie Horace Vernet, nach den Erzählungen der Combattanten, sondern aus eigener Anschauung geschildert. Er wohnte der Belagerung von Antwerpen, der Eroberung von Constantine und der Einnahme von Rom bei und machte den Krimkrieg mit. Als ein Soldatenkind, welches in militärischen Traditionen aufgewachsen war, beherrschte er das militärische Detail mit gleicher Sicherheit wie Vernet, hatte aber vor diesem den Vorzug, dass er stets innerhalb der Grenzen der Wahrheit blieb, indem er seiner Kunst nichts zumuthete, was ausserhalb ihres Machtkreises lag. Trotz seiner durchaus realistischen Begabung fehlte es ihm nicht an Poesie, wie die Geisterrevue der grossen Armee vor Napoleon nach dem Gedichte »Die nächtliche Heerschau« von Zedlitz beweist. An Tiefe der Empfindung, und in gemüthvoller Darstellung übertraf beide Hippolyte *Bellangé* (1800—1866), ebenfalls ein Schüler von Gros, der aber, wie die meisten seiner Ateliergenossen, durch die classische Richtung des Lehrers nicht im mindesten beeinflusst wurde.*) Auch Bellangés Ruhm ist

*) Jules Adeline, Hippolyte Bellangé et son oeuvre. Paris 1880.



bei seinen Lebzeiten durch den Generalpächter der militärischen Malerei, Horace Vernet, verdunkelt worden, obwohl es nicht an gleichzeitigen, scharfblickenden Kritikern gefehlt hat, welche das flimmernde Katzensgold von dem echten Metall zu unterscheiden wussten. »Bellangé, Charlet und Raffet,« so schrieb der geistvolle Historiker der »Salons«, Theophil Thoré, im Jahre 1845, »sind die drei Künstler, welche sich am besten auf die Darstellung der Troupiers des Kaiserreichs, dieses heute fast verschwundenen Typus, verstehen, und sie werden sicherlich nächst Gros die Geschichtsschreiber dieser kriegerischen Epoche werden.« Die Nachwelt hat dieses Urtheil bestätigt. Auch Bellangé begann mit der Lithographie, schwang sich dann zu kleinen Genrebildern aus dem Soldatenleben und dem Leben der Bauern empor, denen nicht selten ein humoristischer Zug beigemischt war, und debütierte endlich im Salon von 1834 mit einer grösseren Composition, »Napoleon bei der Rückkehr von Elba«, welche ihm nicht nur das Kreuz der Ehrenlegion einbrachte, sondern auch seinen Namen mit einem Schlage populär machte. Bellangé war kein hervorragender Colorist und legte auch auf die feinere Durchbildung der Formen keinen besonderen Werth. Seine Zeichnung ist aber äusserst lebendig und namentlich in den Umrissen scharf und keck, und mit dieser Art des Zeichnens harmonirt sein unruhiges, buntes und hartes Colorit auf das beste. Wie er den kleinen Mann im grauen Ueberrock darstellte, dort, wie er bei der Landung dem ihm entgegengesendeten Linienregiment furchtlos gegenübertritt und die alte Liebe der Soldaten zu ihrem General und Kaiser wachruft, ein anderes Mal, wie er am Abend nach der Schlacht von Wagram von einer Anhöhe herab die in einem Hohlweg vorüberziehenden verwundeten Oesterreicher grüsst (1838, im Museum von Leipzig), in dieser Gestalt ist der »kleine Corporal« legendarisch und typisch geworden. Nach seinem ersten Erfolge stieg Bellangé schnell in der allgemeinen Werthschätzung. Die »Rückkehr von Elba« wurde ihm mit 5500 Frs. bezahlt, im Jahre 1837 erhielt er aber bereits 10,000 Frs. für die »Schlacht bei Wagram«, welche die Regierung für das Museum in Versailles ankaufte, in welchem Bellangé auch noch durch andere Werke vertreten ist. In demselben Jahre erhielt er einen Ruf als Conservator des Museums von Rouen, dem er freudig folgte. Hier schuf er siebenzehn Jahre in der Einsamkeit eines romantisch gelegenen Ateliers eine lange Reihe von Werken. Damals war Paris noch nicht in dem Sinne wie heute der künstlerische und überhaupt geistige Mittelpunkt Frankreichs. Damals gingen noch aus den Ateliers der Provinzen Meisterwerke hervor, welche zu ihrer Reife der Pariser Luft nicht bedurft hatten. In Rouen entstanden fast alle jene Bilder, welche Bellangé für das Museum



in Versailles gemalt hat und die trotz ihres bescheidenen Maassstabes einen siegreichen Platz neben den Riesenflächen Vernets behaupten, weil in ihnen viel mehr wahre Empfindung und echte Gefühlswärme lebt. Es sind die »Schlacht bei Wagram« (1837), die »Schlachten von Loano und Friedland« (1838), die »Schlacht von Altenkirchen« (1839), die »Schlacht an der Corogne« (1843), die »Schlacht von Ocanna« (1845). Dann ist aus jenen Jahren noch der »Abend vor der Schlacht an der Moskwa« zu erwähnen, wo die alten Grenadiere sich vor dem Zelte Napoleons um das gerade angekommene Portrait des Königs von Rom von Gérard drängen, die »Schlacht bei Marengo« für das Museum in Rouen, »Napoleon kommt einem Verwundeten nach der Schlacht bei Wagram zu Hülfe«, das »Schlachtfeld von Waterloo« und die »Episode aus dem Rückzuge aus Russland«. In den drei letzten Bildern macht sich bereits Bellangés ausserordentliches Talent für tragische Episoden geltend, welche sehr geschickt zwischen dem Heroischen und dem Sentimentalen die Mitte halten, wobei es freilich vorkommt, dass sich hier das eine, dort das andere Element vordrängt. Das »Schlachtfeld von Waterloo«, auf welchem die Leichen der Grenadiere von der alten Garde in dichten Reihen und Schichten neben und auf einander liegen, war durch die stolzen Verse aus den »Messéniennes« von Casimir Delavigne inspirirt worden:

On dit qu'en voyant couchés sur la poussière,
D'un respect douloureux frappé par tant d'exploits,
L'ennemi, l'oeil fixé sur leur face guerrière,
Les regarde sans peur pour la première fois.*)

Wie sich in den messenischen Gesängen des Dichters der zornig-elegische Schmerz über den Sturz der französischen Weltherrschaft und das Verbleichen des französischen Kriegers ruhs ausspricht und wie der Dichter durch den Hinweis auf den griechischen Freiheitskampf sein Volk aus der thatenlosen Träumerei und der politischen Erschlaffung aufzurütteln suchte, so war es auch die Absicht des Malers, der ein glühender, aufrichtiger Patriot war, ohne das falsche, theatralische Pathos und den bramarbasirenden Chauvinismus eines Vernet, durch die schlichte, einer jeden Rhetorik entkleidete Vorführung der Thaten und Leiden der napoleonischen Heere dem entnervten Geschlechte seiner Zeit und namentlich der behäbigen, sich ihres Wohllebens freuenden und jeder tieferen Regung abholden Bourgeoisie der vierziger Jahre einen Spiegel vorzuhalten, aus

*) Man sagt, dass der Feind, als er sie auf dem Sande liegen sah, mit schmerzlicher Achtung vor so vielen Heldenthaten das Auge auf ihr kriegerisches Antlitz heftete und sie zum ersten Male ohne Furcht ansah.



welchem ihre eigene, verschwommene und stupide Physiognomie in ihrer ganzen Erbärmlichkeit zurückstrahlte. Aber die Bourgeoisie wollte von diesen Gemälden nichts wissen. Es war jenes Publikum, das, wie sich Adeline treffend ausdrückt, »vor den gigantischen Leinwandflächen Vernets ausser sich gerieth und sich von seinen theatralischen und schwülstigen Compositionen nur losmachte, um die larmoyanten Sujets eines Paul Delaroche zu bewundern«. Erst das Publikum der fünfziger und sechziger Jahre lernte die ergreifenden Schöpfungen Bellangés, der in späteren Jahren an Verve, Schneidigkeit und Energie des Ausdrucks nur noch zunahm, in ihrem vollen Umfange würdigen. Unsere Zeit ist sich aber erst vollkommen über die Stellung Bellangés in der Geschichte der französischen Kunst klar geworden, nachdem sie Zeuge dessen gewesen ist, dass sich die moderne französische Kriegsmalerei durch de Neuville, Detaille, Berne-Bellecour und zahlreiche andere ganz in dem Geiste Bellangés weiter entwickelt hat, ohne auch nur einen Blick auf Horace Vernet zurückzuwerfen.

Die Schlacht von Waterloo gab ihm noch den Stoff zu zwei Schöpfungen, die zwar in die letzten Jahre seines Lebens, 1865 und 1866, fallen, die aber an dramatischer Kraft, an Wucht des Ausdrucks und an heroischer Haltung alle seine früheren Arbeiten übertreffen. Victor Hugos meisterliche Schilderung der Schlacht in den »Misérables« hatte seine Phantasie so lebhaft angeregt, dass er zunächst den Moment darstellte, wie die Reiterei jenen gewaltigen, aber vergeblichen Angriff auf die auf den Höhen von Hougomont postirten englischen Carrées unternahm, wobei es galt, einen Hohlweg zu überwinden, der das stark ansteigende Terrain mitten durchschnitt. »Diese ganze Cavallerie,« schreibt Victor Hugo, »ergoss sich über das Plateau; es war wie der Eintritt eines Erdbebens.« Diese Worte des Dichters hat der Künstler mit einer für einen sechzigjährigen Mann wahrhaft erstaunlichen Kraft versinnlicht. Wie ein Orkan brausen die Kürassiere mit geschwungenen Säbeln die Höhen hinauf. Die Spitze der Reitermassen ist in eine dichte Wolke von Staub und Pulverdampf gehüllt. Einzelne Pferde, die Kugeln erhalten haben oder scheu geworden sind, brechen seitlings aus den Reihen heraus. Ein Pferd bricht mit seinem Reiter sterbend zusammen, andere liegen todt oder verwundet im Vordergrund. Weiter links sieht man die schnaubenden Rosse mit dem Aufgebot aller Kräfte die diesseitige Höhe des Hohlwegs erklimmen, während andere noch in die Tiefe hinuntersprengen. Es gibt Gemälde Bellangés, welche den Stempel ihrer Entstehungszeit an sich tragen und daher nur im Zusammenhang mit dieser zu würdigen sind. Die »Kürassiere von Waterloo« sind dagegen



ein Werk von ausschliesslich künstlerischen Eigenschaften, ein Werk, in welchem der Genius jene überzeugende Sprache redet, welche von allen Zeiten und von allen Völkern verstanden wird. Nur ein zweites modernes Kriegsbild, welches — ein merkwürdiges Zusammentreffen! — einen gleichen Moment aus der Entscheidungsschlacht behandelt, welche dem Neffen des Besiegten von Waterloo den Thron kostete, Franz Adams »Cavallerie-Attaque während der Schlacht bei Sedan«, kann sich an Wucht der Darstellung und Lebendigkeit der Schilderung mit dem Gemälde Bellangés messen. Dasselbe ging für zwanzigtausend Francs in das Museum von Bordeaux über. Auf dieses Werk folgte zunächst eine Serie von fünfzehn Federzeichnungen zu dem Romane »Waterloo« von Erckmann-Chatrian, welche in ihrer geistreichen Lebhaftigkeit dem grossen Bilde ebenbürtig sind. Eines dieser Blätter, »Der Kürassier von Ligny«, — es ist eine Episode aus den Kämpfen in den Strassen des Dorfes dargestellt — wird selbst durch Alphons de Neuville's vielbewundertes »Le Bourget« nicht in den Schatten gestellt. Im Jahr 1866 behandelte er dann den Schlussact der Katastrophe von Waterloo, »la Garde meurt . . .«, den Tod der alten Garde: inmitten von hohen Leichenhaufen die letzten der Grenadiere, der Grogards, der alten Brummbären, einige noch feuernd, andere, die ihre letzten Patronen verschossen haben, die Fäuste trotzig dem Feinde entgegenballend, andere wieder in dumpfer Resignation den Tod erwartend. Es ist ein Bild von erschütternder Tragik, ein würdiges Denkmal für jene tapfern Krieger, deren Heldengrösse Freund und Feind bewundernd anerkannten. Noch auf seinem Todtenbette — er starb am 10. April 1866 — beschäftigte den Maler die Tragödie von Waterloo. Der Sterbende liess sich die Feder reichen und zeichnete mit schwacher Hand eine flüchtige Skizze, auf welcher man Napoleon auf dem Schlachtfelde inmitten seiner Grenadiere erkennt. Die »sterbende Garde« verkündete den Ruhm des Malers auf der Weltausstellung von 1867 neben jener rührenden Episode aus den Kämpfen von Sebastopol, welche unter dem Namen »Die beiden Freunde« eine Hauptzierde des Salons von 1866 bildete und dem Maler auch die Gunst des grossen Publikums gewann. Auf diesem Gemälde sah man die Leichen zweier Offiziere in jugendlichem Alter, welche das Schlachtenloos zu gleicher Zeit getroffen und die, im Tode wie im Leben vereint, mit verschlungenen Händen neben einander liegen.

Derselbe Künstler, der so tragische und ergreifende Saiten anzuschlagen wusste, war zugleich ein lebenswürdiger Humorist. Während seines langjährigen Aufenthalts in Rouen hatte er das Leben der Bauern in der Normandie und der Bretagne und die Philister der kleinen Städte



mit scharfen Blicken beobachtet und daraus eine Fülle von komischen Motiven für Aquarelle, Federzeichnungen und Lithographien geschöpft, die er mit knappen, charakteristischen Devisen versah. Viele dieser Blätter, die eine weite Verbreitung fanden, behandeln auch sein Lieblingsthema, die Verherrlichung Napoleons und seiner Armee. Sie haben für das Volk eine ähnliche Rolle gespielt, wie Thiers' »Geschichte des Consulats und des Kaiserreichs«: sie haben den Begriff der unvergänglichen »Gloire« Frankreichs so lange gepredigt, bis jene unheilvolle Saat aufging, welche die Früchte von 1870 und 1871 zeitigte. Eines dieser Blätter ist für den Geist, welchen Bellangé verbreitete, besonders charakteristisch. Der Pfarrer des Dorfes hat einen Bauern besucht und ihm seine geistliche Ermahnung zu Theil werden lassen. Der Bauer aber, zu welchem seine Kinder mit gläubiger Bewunderung emporblicken, weist mit der Hand auf ein unter dem Kaminsims hängendes Bild des kleinen Korporals und sagt: »Sehn Sie, Herr Pfarrer, für mich ist der da . . . der ewige Vater!« Sein aus 43 Blättern bestehendes Sammelwerk »Types de la grande armée« ist unter dem Titel »Die Soldaten der französischen Republik und des Kaiserreichs« auch in Deutschland vielfach verbreitet.

Erst die Nachwelt hat Bellangé den ihm gebührenden Platz eingeräumt, während er bei Lebzeiten durch Horace Vernet und durch Paul Delaroche völlig in den Schatten gestellt wurde. *Paul* — eigentlich Hippolyte — *Delaroche* war der Abgott der Menge, welche keine tiefen Emotionen, keine wilden Gefühlsstürme liebt, wie sie der geniale Delacroix zu erregen wusste. Er stellte sich mit richtigem Verständniss für diese Neigung des Publikums frühzeitig in die Mitte zwischen Ingres und Delacroix, so dass weder die strenge Zeichnung und die nüchterne Formengebung des einen, noch die gewaltige coloristische Gluth des anderen die Oberhand gewann. In einer schlaffen, ermüdeten Zeit, welche die Kraft verloren hatte, selbst Geschichte zu machen, führte er die Geister aus der unerquicklichen Gegenwart in die historische Vergangenheit und suchte seine Zeitgenossen über ihre eigene politische Misère dadurch zu trösten, dass er ihnen in schonender Form nicht minder betäubende Thatsachen aus früheren Zeiten erzählte, aus welchen sie mit schmerzlicher Genugthuung entnehmen konnten, dass es anderen Leuten auch nicht besser ergangen. Selbst Heine, der sonst die Politik, die Regierung, den König, die Minister und die Künstler des »Juste-milieu« mit bitterem Spotte verfolgte, liess sich durch die gleissnerische Vortragsweise des vollkommensten Repräsentanten dieses »Juste-milieu« in der Malerei so blenden, dass er über dem Interesse an den historischen Stoffen die geistige Leere, die Energie-



losigkeit und den hohlen Flitterkram dieser Theatermalerei übersah. Gab ihm doch der »Cromwell am Sarge Karls I.« die willkommene Veranlassung zu langathmigen Declamationen über den Königsmord und zu politisch-satirischen Excursionen, mit welchen er seine Feuilletons zu würzen liebte. Sonst hat er den künstlerischen Charakter des Malers richtig definirt, indem er ihn einen »graziösen Niederländer« nannte, wobei er besonders im Hinblick auf die malerische Behandlung der Stoffe an van Dyck dachte. »Er nähert sich am meisten der flämischen Schule; nur dass die französische Grazie etwas zierlich leichter die Gegenstände behandelt und die französische Eleganz hübsch oberflächlich darüber hinspielt«. Deutschen Künstlern, welche von einem ernsteren Streben beeeelt waren, blieb die innere Hohlheit des Delaroche schon zu einer Zeit nicht verborgen, als er noch im Zenith seines Ruhmes stand. So machte sich schon Anselm Feuerbach, welcher sich im Anfang der fünfziger Jahre in Paris aufhielt, über einen deutschen Maler lustig, der vor dem »Herzog von Guise« und den »Söhnen Eduards« herumspukte und schliesslich »die rothen Tricothosen des Delaroche im Triumph nach Deutschland« einführte. *)

Paul Delaroche **) wurde am 16. Juli 1797 in Paris als der Sohn eines Taxators von Kunstgegenständen geboren. Da sein älterer Bruder den Beruf eines Historienmalers erwählt hatte, sollte er sich auf den Wunsch des Vaters gegen seine Neigung der Landschaftsmalerei widmen, deren Studium er auch unter Watelet begann, ohne freilich zu einem rechten Erfolge zu kommen. Um so grösser war seine Freude, als sein Bruder den künstlerischen Beruf aufgab und er seiner Neigung folgen durfte. Er trat in das Atelier von Gros ein, in welchem er vier Jahre den ernstesten Studien widmete. Die Richtung seines Meisters, wie sie sich namentlich in den »Pestkranken von Jaffa« und dem »Schlachtfelde von Eylau« ausspricht, kam seinem auf kritische Reflexion gerichteten und einer nüchternen Auffassung der Dinge huldigenden Geiste durchaus entgegen. Wo Gros nicht unter dem Banner des Davidschen Classicismus stand, hatte er bereits dem modernen Realismus in Bezug auf die malerische Behandlung der Stoffe, der Uniformen und Gewänder Concessionen ge-

*) Ein Vermächtniss von Anselm Feuerbach. Wien 1882. S. 83.

**) Henry Delaborde, Etudes sur les Beaux-Arts. Bd. II. Paris 1857. Ders., Oeuvre de Paul Delaroche reproduit en photographie. Paris 1858. Charles Blanc, Paul Delaroche in »Histoire des Peintres«. J. Ruutz Rees, Paul Delaroche. London 1880. — Es ist für die Werthschätzung, in welcher Vernet und Delaroche bei den heutigen Franzosen stehen, bezeichnend, dass ihnen noch keine jener grossen illustrierten Monographien gewidmet worden ist, wie sie allen übrigen Meistern dieses Jahrhunderts zu Theil geworden sind.



macht. Und hier war es, wo auch Delaroche anknüpfte, ohne sich im Uebrigen durch die immer noch herrschende Neigung für die Antike beeinflussen zu lassen. Sein erstes Bild »Der kleine Joas wird durch Josabeth vom Tode gerettet« erschien im Salon von 1822, in demselben Salon, in welchem Delacroix mit seiner »Barke des Dante« das Programm der romantischen Schule veröffentlichte, während Ingres schon drei Jahre früher seine Tendenz durch zwei Gemälde, »Die Odaliske« und »Angelika«, demonstriert hatte. Die Erstlingsarbeit des Delaroche zeigte bereits eine so überraschende Selbständigkeit der Auffassung, dass sogar Géricault dadurch gefesselt wurde und zu Delaroche in nähere Beziehungen trat, die, obwohl sie durch den Tod Géricaults bald unterbrochen wurden, für jenen erspriesslich waren. Er erkannte nunmehr klar das Ziel, auf welches er loszusteuern hatte. Die Leidenschaftlichkeit und das dramatische Pathos eines Delacroix konnte er nicht erreichen, weil in seinem Innern nicht jene Flamme glühte, welche das untrügliche Zeichen des Genius ist. Er besass aber einen reichen Fond an Empfindung, welche sich im Kreise des Sentimentalen und Melancholischen bewegte, und mit diesem stattete er seine Figuren aus, die so correct geformt waren wie diejenigen von Ingres, nur mit dem Unterschiede, dass sie Delaroche durch schillernden Farbenglanz und reiche Gewänderpracht der Realität des Lebens näherte. Die Gemälde für den Salon von 1824, »Filippo Lippi und Lucrezia Buti«, »St. Sebastian«, »Vincenz von Paula predigt vor Ludwig XIII.« und die »Jungfrau von Orleans im Gefängniss von dem Kardinal von Winchester verhört«, bezeichnen die Zeit des Uebergangs von der classischen Formensprache zu dem historischen Genre mit romantischer Empfindung. In dem zuletzt genannten Bilde war dieser Uebergang bereits vollzogen. Es war zugleich bezeichnend für die ganze Geistes- und Geschmacksrichtung des Malers. Er hütete sich, den Stier an den Hörnern zu packen, den Höhepunkt eines Ereignisses darzustellen, wie es Delacroix that, sondern er stellte entweder den Augenblick vor oder den Moment nach einer tragischen Entscheidung, einem schreckensvollen Ereigniss dar. In die immer mehr vollendete Realität der äusseren Schilderung, welche jede Figur, jedes Gewand, jede Waffe, jedes Geräth dem Beschauer fast greifbar machte, trat das Grauen oder die Vorahnung von etwas Entsetzlichem als unheimlicher Gast hinein. Die Atmosphäre, welche auf diesen Bildern von Delaroche lagert, lässt sich mit der bleiernen Luft vergleichen, die auf das Nahen eines schweren Gewitters deutet. Aber bei Delaroche kommt es niemals zu einer Entladung. Immer dieselbe Schwüle, dieselbe ängstliche Empfindung, dass sich etwas ereignet hat oder sich ereignen muss, was



die Nerven in Spannung hält, und wie gern spielt die blasirte Menge mit solchen das Nervensystem aufreizenden Empfindungen, denen sie sich jederzeit entziehen kann, sobald sie einem Bilde, welches solche Gefühle rege macht, den Rücken kehrt! Diese Lust am Grauensvollen und Entsetzlichen ist ein in der menschlichen Natur tief begründeter Zug, der bei manchen Racen stärker ausgebildet ist als bei anderen, bei den Romanen mehr als bei den Germanen, der zu Zeiten zurücktritt, aber durch keine Cultur und durch keine Verfeinerung der Sitten herauspolirt werden kann. Die Wirkung, welche die blutigen Circusspiele auf das kaiserliche Rom ausübten, wird heutzutage, wo die öffentliche Ordnung nur noch in Spanien und im spanischen Amerika Stiergefechte gestattet, durch gemalte Greuelthaten ersetzt. Delaroche war der Erste, welcher diese Neigung des Menschengeschlechts systematisch ausbeutete, freilich noch in so zahmer Weise, dass er uns heute bereits als ein schlechter Virtuose erscheint. Die modernen Historienmaler Frankreichs gehen ungleich herzhafter vor und scheuen vor Blut und Leichen, vor Mord und Todtschlag, vor der Darstellung der entsetzlichsten Foltern nicht zurück. In Deutschland hat Gabriel Max die Rolle des Delaroche unter raffinirter Benutzung der auf dem Gebiete der Schreckensmalerei inzwischen gemachten Fortschritte mit grossem Erfolge gespielt, bis dieser und jene in neuester Zeit wieder durch den russischen Maler Wereschagin übertrumpft wurden, der die letzte Spur von menschlicher Empfindung aus der Kunst herausfegen will und mit seinem Pinsel wirthschaftet, wie ein asiatischer Despot mit seinem Jatagan.

Die Gemälde, welche Delaroche im Salon von 1827 ausstellte, zeigen ihn bereits in seiner vollsten Entwicklung und ganz innerhalb der Stoffkreise, welche seine Empfindung am lebhaftesten beschäftigten. Es waren hauptsächlich drei Scenen, in welchen der Eindruck eines soeben geschehenen oder eines bevorstehenden schrecklichen Ereignisses sich in einer grösseren Zahl von Figuren widerspiegelte: »Die Rettung des jungen Edelmannes Caumont de la Force aus den Greueln der Bartholomäusnacht«, »Die Ermordung des Parlamentspräsidenten von Toulouse Duranti durch den Pöbel« (im Museum zu Königsberg) oder eigentlich der Augenblick vor derselben, wie der Pöbel in das Kloster, in welches sich derselbe geflüchtet, eindringt und ihn mitten aus seiner Familie herausreisst, um ihn draussen umzubringen, und endlich der »Tod der Königin Elisabeth« (im Louvre). Die entschlossene Rücksichtslosigkeit der Romantiker, welche zwischen sich und den Classicisten das Tafeltuch durchschnitten, hatte auch Delaroche ermuthigt, in den Gesichtsausdruck seiner Figuren die ganze Energie zu legen, deren er überhaupt fähig war, und



auch in den Grössenverhältnissen seinen Gemälden den Charakter eines Historienbildes im Sinne der alten Schule zu verleihen. Diese Gemälde, zu denen sich noch eine Episode aus den Kämpfen des letzten Stuart gesellte, »Flora Mac-Donald bringt dem nach der Schlacht bei Culloden in eine Höhle geflüchteten Prätendenten Lebensmittel«, erzielten einen durchschlagenden Erfolg bei der Menge, die sich namentlich an den bunt-schillernden Sammet- und Seidengewändern und den Juwelen der Hofdamen, welche die im Todeskampfe auf Teppichen am Boden liegende Königin umgaben, nicht satt sehen konnte. Ungleich bedeutender in der vielseitigen Charakteristik der zahlreichen Figuren und zugleich von reicherer dramatischer Bewegung war die »Ermordung Durantis«, welche auch an Wahrheit und Schlichtheit der Darstellung seine meisten übrigen Werke übertraf, die fast sämmtlich unter einer theatralischen Inszenirung leiden. Für den Salon von 1831 schlug er wieder neue Seiten aus dem grossen Märtyrerbuche der Geschichte auf: »Die Söhne Eduards im Tower«, ängstlich aneinander geschmiegt, während schon ein durch die Thür dringender Lichtschimmer das Nahen der Mörder verräth (im Louvre), »Cromwell am Sarge des enthaupteten Königs Karl I.« (im Museum von Nimes), »Richelieu auf der Loire fahrend mit den gefangenen Cinq Mars und De Thou in einer Barke hinter sich«, und als Gegenstück dazu den »Tod Mazarins«. Der Erfolg dieser Gemälde war noch grösser als der des Salons von 1827. Delaroche wurde von der jubelnden Menge zum Haupte der französischen Schule erklärt und die durch ihn vertretene oder eigentlich erst erfundene Historienmalerei an die Spitze des ästhetischen Katechismus gestellt.

Von da ab blieb dieses Dogma drei bis vier Jahrzehnte hindurch mit schroffer Ausschliesslichkeit herrschend, bis das grosse Publikum allmählich die ewigen Historienbilder satt bekam und seine wandelbare und unberechenbare Gunst dem kleinen Genre zuwendete. Lange Zeit hat sich die ästhetische Kritik dieser Thatsache verschlossen und an dem alten Dogma festgehalten, und auch heute noch gibt es zahlreiche Aesthetiker, die sich nicht eingestehen wollen, dass es ein Irrthum war, die Historienmalerei für den Gipfel der Malerei zu erklären, dass die Zeit der Historienmalerei im Sinne der dreissiger, vierziger und fünfziger Jahre unwiederbringlich vorüber ist, und dass eine Classification der Malerei nach verschiedenen Stoffgebieten im Grunde nichts weiter als eine unfruchtbare philosophische Speculation ist. Seit Rubens und Rembrandt mit unwiderstehlicher Beredsamkeit dem Farbenrealismus eine ebenbürtige Stelle neben dem geistigen Inhalt einer künstlerischen Schöpfung erkämpft haben, kann ein vollkommenes Kunstwerk nur aus dem Zu-



sammenklang beider Factoren hervorgehen. Diese Factoren geben den Ausschlag, nicht der Stoff, welcher nur eine secundäre Bedeutung hat. Der Genremaler ist keineswegs dem Historienmaler untergeordnet und der Landschaftsmaler nicht dem Genremaler. Der Thiermaler darf den Anspruch erheben, mit demselben Maassstabe gemessen zu werden wie der Genremaler. Nicht der Stoff entscheidet mehr über die Rangstellung, sondern einzig und allein die Qualität. Die schneidige Logik der That-sachen hat das Schachtelsystem einer veralteten Aesthetik so gründlich über den Haufen geworfen, dass eine wissenschaftliche Motivirung dieses Zusammensturzes nicht mehr nothwendig ist.

An dem Verfall der Historienmalerei der alten Schule, d. h. jener Historienmalerei, welche das Höchste erreicht zu haben glaubt, wenn sie in lebensgrossen Figuren eine historische Scene mit genauer Beobachtung des Zeit- und Localcolorits dargestellt hat, haben freilich noch andere Ursachen mitgearbeitet. Eine derjenigen Voraussetzungen, welche zum begeisterungsvollen Verständniss für die Schöpfungen eines Delaroche und der gleichgesinnten Düsseldorfer Historienmaler nothwendig ist, die romantische Stimmung, hat sich in unseren Tagen völlig verflüchtigt. Die kritische Geschichtsforschung, welche im Grunde selbst ein Kind der Romantik war, ist zugleich ihre rücksichtsloseste Gegnerin geworden, in Deutschland mehr als in Frankreich, wo trotz des voltairianischen Charakters der dritten Republik die grosse Masse wie die vornehme Gesellschaft noch einem naiven Kinderglauben huldigt, welcher die wunderbarsten Ereignisse der biblischen Historie, der Sage und der Weltgeschichte mit unerschütterlichem Ernste aufnimmt. Wenn trotz dieser einiger-massen noch romantischen Stimmung die öffentliche Meinung sich gegen Delaroche entschieden hat, so ist, für Frankreich wenigstens, der Grund dieses Umschlages in der gedämpften Vortragsweise und der zahmen Charakteristik des Malers, in seiner Energielosigkeit und seiner Neigung zu sentimentalen Betrachtungen zu suchen, welche dem nervös erregten, durch grosse Schicksalsschläge gestählten, an politische Katastrophen gewöhnten Geschlechte der siebziger und achtziger Jahre nicht mehr behagen. In Deutschland ist es in einem höheren Grade die kritische Geschichtsforschung gewesen, welche dieser Art von Historienmalerei den Garaus gemacht hat. Vor ihrem kalten Lichte zerstoßen die magischen Nebel der Romantik in ein wesenloses Nichts. Alle die schönen historischen Anekdoten, welche Delaroche, seine Schüler und die Düsseldorfer so herzbeweglich nachzuerzählen wussten, die grossen weltgeschichtlichen Ereignisse, die man in der Begegnung zweier Monarchen oder in einer anderen, nicht minder feierlichen Staatsaction gipfeln liess, die geflügelten



Worte der Weltgeschichte, die man in dramatischen Scenen darzustellen liebte. — alle diese Paradeperde der Historienmalerei wurden von der Geschichtsforschung erbarmungslos ihrer Glorie entkleidet und in die Rumpelkammer geworfen. Ludwig XIV. hat niemals »L'état c'est moi!« gesagt, und Cambronne hat die Aufforderung zur Ergebung im Namen der alten Garde nicht mit der schönen Phrase »La garde meurt, mais elle ne se rend pas«, sondern mit einem einzigen, minder wohlklingenden, aber sehr kräftigen Worte erwidert, welches trotz der Bemühungen Victor Hugos und Emil Zolas noch nicht das Bürgerrecht in der Literatur erlangt hat.

Delaroche blieb es erspart, diese Sintfluth des Unglaubens und der Zweifelsucht über seine Gemälde hereinbrechen zu sehen. Nach seinem glänzenden Erfolge im Salon von 1831 wurde er zum Mitgliede des Instituts*) gewählt, eine Ehre, die seinem grösseren Rivalen Delacroix erst sehr spät zu Theil wurde und die Männer wie Corot, Decamps, Millet, Daubigny, Theodor Rousseau und Eugen Fromentin niemals erlangt haben. Im Jahre 1833 wurde er zum Professor an der École des Beaux-Arts ernannt, was seiner künstlerischen Thätigkeit jedoch keinen Abbruch that. Der Salon von 1834 enthielt wiederum einen neuen Treffer, die »Hinrichtung der Jane Grey«, also wieder den Moment vor einer tragischen Katastrophe, dessen Wirkung um so rührender ist, als das unschuldige Opfer weiblicher Rachsucht mit allen Reizen der Jugend und Schönheit geschmückt ist, welche das Beil des Henkers vernichten soll. Wie die siebzehnjährige Königin, deren zarte Jugend durch ein weisses Atlaskleid noch mehr hervorgehoben wird, mit den Händen, halb in ihr Schicksal gefasst, halb zagend und von den Schrecken des Todes durchschauert, den Block sucht, überkommt selbst den rauhen Henker eine Regung des Mitleids, so dass er das Beil zu verbergen sucht. Er, der greise Sir Thomas Brydge, welcher die tastenden Hände der Unglücklichen nach dem Blocke führt, und ihre beiden Damen, von denen die eine ohnmächtig zusammengesunken ist, während die andere sich von dem entsetzlichen Schauspiele abwendet, diese vier Gestalten sind von dem Halbdunkel des Kerkers umgeben, während ein voller Lichtstrahl auf die Königin fällt und die unheimlichen Gegenstände in ihrer Nähe, den Richtblock, das schwarz bekleidete Schaffot, das grüne Sammetkissen, auf dem

*) Unter dem Gesamtnamen des Instituts begreift man die fünf Akademien (Académie française, académie des inscriptions et belles-lettres, académie des sciences, académie des beaux-arts und académie des sciences politiques et morales), welche im Palais de l'Institut tagen. Mitglied einer dieser fünf Akademien, also Mitglied des Instituts zu werden, ist das höchste Ziel des Strebens für den französischen Gelehrten und Künstler.



sie kniet, und das Stroh, welches ihr Blut aufnehmen soll, auf das schärfste beleuchtet. Das Bild stellte alle übrigen Gemälde des Salons in den Schatten und wurde in den überschwänglichsten Ausdrücken gefeiert. Es fehlte jedoch auch nicht an besonneneren Kritikern, welche die Mängel des Bildes insbesondere und die der ganzen Richtung des Delaroche im Allgemeinen herausfühlten, und wir freuen uns hier die Stimme eines Deutschen, des Correspondenten des »Kunstblatts«, Eduard Collow, citiren zu können, welcher in seinen Pariser Briefen*) folgende treffenden Bemerkungen machte: »Am wenigsten gelungen sind die beiden Geleitsdamen der Königin, sie sind theatralisch. Die Verzweiflung der einen erinnert an das Manoeuvre französischer Schauspielerinnen und die Ohnmacht der anderen an die Pariser Soirées, wo man mit vielem Anstand und leicht graziös ohnmächtig wird. Nicht mit Unrecht könnte man auch den Vorwurf geltend machen, dass der Maler uns fast kein Auge von all den handelnden Personen sehen lässt und das getreueste Spiegelbild des menschlichen Herzens verschleiert hat. Johanna hat die Augen verbunden, Sir Thomas Brydge hält den Kopf gesenkt, die eine der Hofdamen hat ihr Gesicht weggewandt, die andere liegt in Ohnmacht und der Henker beugt seinen Kopf leicht vorüber, um auf Johanna zu achten, so dass wir nur dem Seitenblick dieses Mannes begegnen, der uns so viel Unglück verkündet. Diese Augenökonomie des Gemäldes ist allerdings auffallend. Die Farbengebung ist glänzend und verdient Lob, doch hat das Colorit, so blendend es auch ist, keine gefällige Harmonie und Einheit. Das weisse Gewand Johannens, der schwarze Pelzmantel von Sir Thomas Brydge, die dunkelrothen Hosen des Henkers und das braunviolette Kleid einer der Hofdamen bilden einen starken Wechsel, ein etwas unzartes Verhältniss der Farben. Der Ton ist an einzelnen Stellen dunkel, an anderen zu hell, und das Ganze ist noch weit entfernt von jenem idealen Colorit, dessen Schöpfer Correggio und dessen wesentlicher Bestandtheil das Helldunkel ist, jene kunstgerechte Vertheilung und harmonische Vereinigung der helleren und dunkleren Partieen des Gemäldes mittelst der Beleuchtung und der Helle oder Dunkelheit der Farben zu einer für das Gefühl wohlgefälligen Einheit. Delaroche neigt eher zur

*) Kunstblatt 1834, S. 134 f. Den Eindruck, welchen das Gemälde — »eine dramatische Scene, welche gut durchgeführt wird« — auf Publikum und Kritik machte, schildert derselbe Correspondent in folgender Weise: »Die Pariser sind entzückt davon und haben es in besondere Gunst genommen; so oft man vor dem Gemälde steht, hört man reichliche Lobeserhebungen und sehr viele Adjectiva, von denen mir noch charmant, superbe, admirable, étonnant, capital in den Ohren summen. Die Kritik ist einstimmig über den hohen Grad von Vorzüglichkeit, den das Gemälde in Anspruch zu nehmen hat, und wenn ich mich recht besinne, hat sie viel von der finesse, délicatesse, élégance, clarté, harmonie und vérité gesprochen.«



Rembrandtschen Manier der Farbengebung; er sucht seine Wirkung mehr durch die Beleuchtung, als durch die harmonische Vertheilung der Lokalfarben zu erreichen, indem er, wie Rembrandt, mehr einer gesperrten, als einer freien Beleuchtung sich bedient, wodurch die Wirkung allerdings stärker, aber weniger gefällig und befriedigend wird.«

Die »Hinrichtung der Jane Grey« brachte Delaroche nicht nur das Offizierkreuz des Ordens der Ehrenlegion, sondern auch einen grossen Auftrag ein, dessen Charakter freilich von der Richtung, die er bisher verfolgt hatte, erheblich abwich. Er sollte nämlich die Kuppel der Madeleinekirche ausmalen und beschloss zu diesem Zwecke eine Reise nach Italien zu unternehmen, um daselbst die Fresken der classischen Meister zu studiren. Zuvor vollendete er noch ein historisches Bild für den Herzog von Orleans, die »Ermordung des Herzogs von Guise im Schlosse von Blois«. Hier war es der Moment unheimlicher Spannung nach vollbrachter That, den Delaroche zur Darstellung brachte. Der Herzog von Guise, der gefährliche Nebenbuhler, dessen sich König Heinrich III. entledigen wollte, hat soeben unter den Streichen der Mörder — es sind ihrer acht, die über ihn hergefallen sind — sein Leben ausgehaucht. Im Schlafzimmer des Königs liegt er lang ausgestreckt und aus mehreren Brustwunden blutend am Fussende des Bettes auf dem Teppich, der bei dem Kampfe in Unordnung gerathen ist. Die Augen des Ermordeten sind noch halb geöffnet und die Haare gesträubt. Ein umgeworfener Stuhl und der zerrissene Mantel des Herzogs, der auf dem Marmorgetäfel des Fussbodens liegt, zeugen ebenfalls von dem Kampfe. Die Gruppe der Mörder ist durch einen breiten Zwischenraum von dem Leichnam getrennt, als fürchteten sie noch im Tode den thatkräftigen Mann. An der linken Seite schlägt der König den Vorhang der Thür zurück und zagend überschreitet sein Fuss die Schwelle. Die Mörder weisen mit ihren Schwertern auf den Getödteten und rühmen sich ihrer Thaten. Die Costüme der Höflinge, die ganze Ausstattung des Zimmers, der hohe Marmorkamin, die geschnitzten Schränke, das Betpult und das Altarbild darüber, vornehmlich aber das Himmelbett mit den rothseidenen Vorhängen und der schwarzen Sammetdecke, auf welcher die Lilien und die Initiale des Königs in Gold gestickt sind, alle diese Dinge sind mit höchster Sorgfalt und mit blendender malerischer Virtuosität dargestellt. Delaroche hatte nicht nur die eingehendsten Studien im Schlosse von Blois gemacht, sondern sich auch ein vollständiges Modell des Zimmers mit dem ganzen Mobiliar und den Stoffen anfertigen lassen, in welches er kleine Wachfiguren hineinsetzte, die er selbst sehr geschickt zu modelliren verstand. Diese Prozedur wiederholte er öfters. Sie wurde



auch von seinen Schülern nachgeahmt und ging schliesslich in den Gebrauch der französischen Akademien und Ateliers über. Man hatte Kasten von Pappe nach Art der Puppenstuben, in welche man das Licht so hineinfallen liess, wie man es gerade für den beabsichtigten Beleuchtungseffekt brauchte. Die Figuren waren später bewegliche Drahtskelette, die von den Modellen in den Ateliers verkauft wurden und die man alsdann mit Wachs bekleidete. Mit besonderer Virtuosität wurden diese Skelette von einem gewissen Sinell angefertigt, welcher für Mönche und Dantes stand und deshalb immer eine Tonsur unter seiner Perrücke trug. Dieses Streben nach äusserster Naturwahrheit führte schliesslich zur seelenlosen Theatermalerei. Delaroche ist von dem Vorwurfe nicht freizusprechen, dass er diesem Streben den äussersten Vorschub geleistet hat.

Im Juni 1834 machte sich Delaroche auf den Weg nach Italien, in Gemeinschaft mit seinem Freunde und journalistischen Vorkämpfer Henri Delaborde und mit Eduard Bertin (1797—1871), dem romantisch gestimmten Landschaftsmaler und nachmaligen Direktor des »Journal des Débats«. Nachdem er in Florenz und anderen Städten Italiens seine Studien an den Monumentalmalereien der classischen Epoche gemacht, ging er nach dem Kloster Camaldoli, südöstlich von Florenz, um dort in der Stille des Gebirges die Skizzen zu den Gemälden für die Madeleinekirche anzufertigen. Nach Vollendung derselben begab er sich Ende 1834 nach Rom, wo er in dem Hause Horace Vernets nicht nur die freundlichste Aufnahme fand, sondern auch das Herz seiner einzigen Tochter Louise gewann, die er im nächsten Jahre heimführte. Als er nach Paris zurückkehrte, fand er zu seiner unangenehmen Ueberraschung, dass die Hälfte der Arbeiten für die Madeleine inzwischen einem anderen Maler, Jules Ziegler, einem Schüler von Ingres übertragen worden war. Diese unmotivirte Aenderung kränkte ihn dergestalt, dass er nunmehr den Auftrag ganz ablehnte und die für die Vorstudien erhaltene Summe zurückzahlte. Indessen sollte er seine Reise nach Italien und die Studien auf dem Gebiete der Monumentalmalerei nicht vergeblich gemacht haben. Im Jahre 1837 wurde ihm, als dem Professor an der Kunstschule, die Ausmalung einer halbrunden Apsis in dem Saale der École des Beaux-Arts übertragen, in welchem die jährlichen Preisvertheilungen stattfinden. Nach vierjähriger Arbeit, im Dezember 1841, war das Werk, welches auf einer Fläche von 15 Metern Breite und 5 Metern Höhe fünfundsiebzig überlebensgrosse Figuren vereinigt, so weit vollendet, dass es dem Publikum zugänglich gemacht werden konnte, welches, in Uebereinstimmung mit der Kritik, dasselbe mit ungemeissem Jubel begrüßte. Der Gedanke, welchen Delaroche zum Ausdruck bringen wollte, hält sich streng an



die Bestimmung des Raumes. Ueber den lebenden Professoren, welche der Preisvertheilung präsidiren, sollten die Vertreterinnen der verschiedenen Kunstepochen und die grössten Künstler aller Zeiten bis auf Ludwig XIV., unter welchem die École des Beaux-Arts gestiftet worden war, dem feierlichen Acte beiwohnen, und aus ihrer Mitte heraus sollten die Kränze den prämiirten Schülern zugeworfen werden. Die Mitte der Composition nimmt eine halbrunde Halle ein, zu welcher mehrere Stufen emporführen. In der Halle thronen auf einer Bank in der feierlichen Haltung des olympischen Jupiters, aber nicht in seiner göttlichen Mannesschönheit, sondern in ziemlich trivialer, hinfalliger Menschenbildung Ictinus, Apelles und Phidias. An den Brüstungen der Stufen lehnen vier edle Frauengestalten: die griechische Kunst, die römische, die des romanisch-gothischen Mittelalters und die der Renaissance, letztere ein prächtiges Weib, mit unbekleidetem Oberkörper und in freier Haltung, die Schönheitsfülle und Schönheitsfreudigkeit der Renaissance glücklich symbolisirend. Vor der ersten Treppenstufe sitzt der Genius der Künste, ein unbekleidetes jungfräuliches Weib — nur das rechte Bein ist von dem Gewande verhüllt — und wirft mit der Rechten einen Kranz hinab, während die Linke nach einem neuen greift. An und für sich betrachtet ist dieses Motiv in seiner ungezwungenen Natürlichkeit originell und verständlich, verständlicher als die vier allegorischen Wesen, welche die Kunstepochen versinnlichen. Aber in diese feierlich-monumentale Repräsentation der drei Grossmeister der alten Kunst, denen in der Abgeschlossenheit ihres Tempelsitzes etwas Bonzenartiges anhaftet, passt dieses genremässige Motiv nicht hinein. Die Figur zerreisst die monumentale Einheit der ganzen Composition, die trotz der disparaten Elemente, welche zu vereinigen waren, ziemlich glücklich gewahrt ist. Vor einer ionischen Säulenhalle, die sich in zwei Flügeln an den halbrunden Mittelbau anschliesst, sitzen, stehen und wandeln, zu zwanglosen Gruppen vereinigt, die vornehmsten Künstler des Mittelalters, der Renaissance und des siebzehnten Jahrhunderts, ein jeder in der Tracht seiner Zeit, die einen in lebhafter Unterhaltung, die andern still vor sich hinsinnend, wie die Peripatetiker in den Säulengängen des alten Athens. Die Gruppe zur äussersten Linken des Beschauers umschliesst die grossen Meister des Colorits, von Jan van Eyk und Antonello da Messina bis auf Rubens, Velasquez und Rembrandt. Daran schliesst sich die Gruppe der Bildhauer von Giovanni Pisano bis Puget. Auf der andern Seite beginnt nächst dem Mittelbau die Gruppe der Architekten, und die der Maler idealer Richtung von Giotto bis Poussin bildet den Abschluss der ganzen Composition. Obwohl dieselbe für ihren Bestimmungsort einen sehr



passenden Schmuck abgibt, ist doch der Gedanke, welcher ihr zu Grunde liegt, ein durchaus unkünstlerischer. Ein Hinweis auf Raffaels Schule von Athen rechtfertigt die Composition des Delaroche nicht, da Raffael in einem idealen Raume Dichter und Philosophen vereinigte, welche derselben Stadt oder doch wenigstens demselben Lande angehörten und auch der Zeit nach nicht durch Jahrhunderte von einander getrennt waren. Ueberdies hat es Raffael verstanden, schon durch die Architektonik des Raums äusserlich einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Gruppen herzustellen, vor allem aber in den Gestalten des Plato und des Aristoteles einen Mittelpunkt zu schaffen, welcher das geistige Uebergewicht über die Nebengruppen hat und den Beschauer immer wieder zwingt, von den Nebenfiguren zu jenen machtvollen Hauptgestalten zurückzukehren. Einen solchen Mittelpunkt hat sogar noch Ingres in seiner »Apotheose des Homers« zu finden gewusst, während Delaroche durch die unglückliche Anordnung der Architektur die Mittelgruppe nicht nur scharf von den beiden Seitengruppen getrennt, sondern auch versäumt hat, irgend welche Beziehungen zwischen dieser und jener herzustellen. Die Maler, Bildhauer und Architekten drehen den drei Altmeistern der Kunst höchst unehrerbietig den Rücken und nehmen, ganz mit sich selbst beschäftigt, nicht die mindeste Notiz von dem feierlichen Vorgange, der sich in ihrer Nähe abspielt. Obgleich sich Delaroche bemüht hat, in die Gruppen der Künstler durch die Zwanglosigkeit ihrer Bewegungen und Stellungen und die getreue Beobachtung ihres Costüms einen frischen, natürlichen, realistischen Zug hineinzubringen, hat die Zusammenhangslosigkeit die Composition, das Hineinragen allegorischer Wesen in das realistische Künstlertreiben diese gute Absicht wieder verdorben, und daher ist das Ganze nicht über das Didactisch-demonstrirende, über eine kunstgeschichtliche Tabelle in Farben, über ein riesiges Portraitalbum mit allegorisch-symbolischem Titelblatt hinausgekommen, dem alle Vorbedingungen fehlen, um einen Anspruch auf den Namen eines Kunstwerkes in eigentlichem Sinne erheben zu können. Die grossen malerischen Vorzüge des Gemäldes — es ist mit Oel auf die mit heissem Oel getränkte Fläche gemalt — können dieses Urtheil nicht modificiren, zumal auf der anderen Seite der Umstand schwer ins Gewicht fällt, dass einige Künstler — und gerade die vornehmsten Meister — gänzlich missrathen sind. Schon die malerische Ausführung zeigt, nach welcher Seite sich die Sympathien des Künstlers selbst neigten. Die Venetianer, Niederländer und Spanier sind am besten gelungen. Van Eyk, Antonello da Messina, Tizian, Rembrandt, Bellini und Giorgione sind prächtige Gestalten. Aber schon auf dieser Seite ist dieser und



jener misslungen, so besonders Rubens und van Dyck. Schon hier tritt der realistische Historienmaler, der sich ängstlich an die Kleinigkeiten und Zufälligkeiten des Lebens hält, dem Monumentalmaler, welcher die Aufgabe hat, in grossen summarischen Zügen zu schildern und seine Gestalten auf eine höhere Stufe zu stellen, hindernd in den Weg. Um wie viel mehr haben die Idealisten unter dieser Auffassung gelitten. Das Trifolium der Griechen ist jedes individuellen Zuges bar. Die drei Meister sitzen da wie granitne Tempelgötter, welche ihre Opfer erwarten. Dürer, Holbein und Raffael sind gänzlich missrathen, und Michelangelo gleicht, wie schon Eduard Collow andeutete, einem Banditen, der über einen heimlichen Ueberfall nachsinnt.

Dieses ungünstige Urtheil über den berühmten »Hemicycle« des Delaroche, wie man das Gemälde nach seiner Gestalt kurzweg nennt, ist keineswegs durch die Zeit gereift. Schon Eduard Collow (er schrieb sich später Kolloff), einer der wenigen deutschen Kunstschriftsteller jener Zeit, der sich an Schärfe und Präcision des Urtheils, an Leichtigkeit des Stils und geistvollem Inhalt seiner Beobachtungen mit den französischen messen kann, hat unmittelbar nach der Enthüllung des Gemäldes die Schwächen desselben schonungslos aufgedeckt und sein vernichtendes Urtheil mit grossem Scharfsinn begründet. Wir theilen einige Stellen aus demselben mit, zugleich um damit dem allgemein verbreiteten und geglaubten Dogma entgegenzutreten, als könne ein Schriftsteller nicht über die in seiner Zeit entstandenen Kunstwerke mit leidenschaftsloser Objektivität urtheilen, in keinem Falle aber ein endgültiges Urtheil über dieselben abgeben. »Was zuerst störend entgegentritt,« schrieb Collow am 10. Januar 1842 *), »ist die Disharmonie des Stils und die Undeutlichkeit des Inhalts. Während die Seitentheile in Auffassung und Ausführung die vornehme Pracht, den grossartigen und kühnen Prunk der neuen romantischen Schule vergegenwärtigen, erinnert die Mitte in Erfindung und Behandlung an die kalte Strenge, die nüchterne Leere und das todtte, unlebendige Wesen der alten classischen Richtung. Zu diesem äussern Missklang für den Sinn gesellt sich noch der Mangel an innerer Totalwirkung für das Gefühl des Beschauers. Wir tadeln nicht sowohl, dass das Bild in drei gesonderte Theile zerfällt, als vielmehr, dass keiner von diesen der Masse und Bedeutung nach vorherrscht, dass keiner als der eigentlich wesentliche hervortritt, auf den sich die andern wirksam beziehen. Bei dem Mittelbilde fehlt alle bestimmte Angabe seines eigentlichen Inhalts. Die allegorischen Gestalten der vier Kunstmusen erklären

*) Kunstblatt 1842, S. 54 ff.



uns eben nicht, welches spezielle Interesse die drei grossen Künstler des Alterthums bewegt und welchen Bezug sie zu den übrigen versammelten haben. Die ganze Composition verliert dadurch für unser unmittelbares Gefühl jede höhere Bedeutung, weil es an jener entschiedenen Deutlichkeit fehlt, welche direkt auf das Gemüth des Beschauers wirkt und den Verstand des störenden Geschäfts der erläuternden Erklärung überhebt. Lassen uns die Ideen des Mittelbildes kalt und unbefriedigt, so erblicken wir hingegen bei den beiden Seiten ein sehr glückliches Motiv in jener feierlichen Vereinigung von Männern, welche in den verschiedenen Zweigen der bildenden Künste als die bedeutendsten gelten und welche ohne Rücksicht auf das Zeitalter, in dem sie gelebt, nur in Rücksicht auf ihre geistige Verwandtschaft, auf ihr gemeinsames Wirken für eine bestimmte Richtung zu einander geordnet sind und die sich somit wieder leicht in einzelne Gruppen, je nach ihrer mehr oder minder durchgreifenden Thätigkeit und Bedeutung in ihren respectiven Kunstgebieten sondern liessen. Doch war es nöthig, ihrem Auftreten und Handeln charakteristische Anhaltspunkte beizufügen. Dieses Leitende und Bezeichnende für den Beschauer vermissen wir in allen vier Künstlergruppen, in welche die beiden Seitenpartieen zerfallen. Nichts erklärt den Charakter der Handelnden und den Punkt, um den sich das Gespräch der Versammelten dreht; nirgends Abzeichen und Andeutungen, woraus man die Unterhaltung errathen, woran man den Charakter eines jeden erkennen und wodurch man die Maler von den Bildhauern und diese von den Architekten unterscheiden könnte. . . . Die Zeichnung im Nackten wie in den Gewändern ist durchweg von Verdienst und bezeugt edlen Geschmack und richtiges Schönheitsgefühl; nur hie und da bemerkt man im Gefält dürftige und knitterige Brüche und vage, flüchtige Gewandmotive, die im Vignetten- und Titelpupferstil allenfalls zulässig, aber im grossen Monumentalstil unerträglich sind.«

Die Arbeit an einem Werke idealer Richtung blieb nicht ohne Einwirkung auf die gesammte Anschauung des Künstlers. Er fand allmählich Geschmack an Schöpfungen, in welchen sich statt einer fieberhaft erregten dramatischen Spannung idyllische Ruhe und gemessene Heiterkeit ausspricht. Seit 1837, wo er im Salon den »Gang Straffords zum Schaffot« ausgestellt hatte, war er nicht mehr auf sein spezielles Genre zurückgekommen. Er hatte sich 1838 zum zweiten Male nach Italien begeben, um die Vorstudien zu einem Gemälde für Versailles, den »Uebergang Karls des Grossen über die Alpen«, das aber erst nach zehn Jahren vollendet wurde, zu machen, und auf dieser Reise waren ihm die malerischen Reize des modernen italienischen Volkslebens aufgegangen. Im



Jahre 1842 entstanden die »Pilger in Rom«, Landleute vor der Peterskirche, die »Jugend Picos della Mirandola« und die »Madonna mit dem Weinstock«. Als er im Jahre 1843 zum dritten Male nach Italien ging, fand er neue Motive ähnlicher Art, die er in diesem und dem folgenden Jahre verwerthete. Die Wandlung, welche ihn ganz zu einer idealeren Anschauung führen sollte, war also schon vorbereitet, als ihn im Jahre 1845 ein schwerer Schlag traf. Seine Frau, deren aussergewöhnliche Schönheit und Anmuth er in dem Bilde »ein Engelskopf« verewigt hat, wurde ihm nach zehnjähriger Ehe durch den Tod entrissen. Der ohnehin stille und zur Melancholie geneigte Mann zog sich nun vollends in die Einsamkeit zurück und suchte seinen Schmerz in Gemälden von tragischer oder elegischer Stimmung auszudrücken. Das dramatische Element verschwand von jetzt ab ganz aus seinen Bildern, um dem lyrischen und contemplativen Platz zu machen. Anfangs behandelte er in dieser Richtung noch historische Stoffe wie »Napoleon in Fontainebleau« (1845; im Museum von Leipzig) und die »Girondisten« im Kerker kurz vor ihrer Hinrichtung. Die Hoffnungslosigkeit und die Verzweiflung des dumpf vor sich hin brütenden Kaisers, der soeben die Nachricht von der Uebergabe von Paris an die Alliirten erhalten hat, der also trotz seiner Eilmärsche zu spät gekommen, ist zwar in dem fahlen Angesicht klar und treffend zum Ausdruck gebracht worden; doch ist Delaroche, wie es eben seine kritische, alles überlegende Art war, nicht so völlig in seinen Gegenstand aufgegangen, dass er dem Kopfe und der in ihm ausgedrückten Stimmung alles übrige geopfert hätte. Neben dem Kopfe nehmen die Stoffe der Umgebung, die Uniform, der Sessel, die mit Koth bespritzten Stiefel mindestens eine gleiche Aufmerksamkeit in Anspruch. Trotz seiner inneren Wandlung tritt uns in allen Aeusserlichkeiten hier wieder der alte Delaroche entgegen, nur dass sich das Colorit zu grösserer Harmonie und vornehmerer Ruhe abgeklärt, aber auch zu einer kühleren Glätte gesteigert hat. Im Jahre 1846 entstand auch das erste religiöse Gemälde dieser Periode »Christus im Garten Gethsemane«, dem nach der Revolution, welche seine künstlerische Thätigkeit für kurze Zeit unterbrach, eine ganze Reihe von Scenen aus der Passion und den folgenden Schmerzenstagen, theils Oelgemälde, theils Zeichnungen, folgte: 1852 das »Begräbniss Christi«, in welchem sich der Schmerz um den Sohn, den Freund und Lehrer am reinsten und tiefsten ausspricht, »Mater dolorosa« aus demselben Jahre, 1853 »die Kreuztragung«, 1855 »Maria auf der Rückkehr von Golgatha, von Johannes und den heiligen Frauen begleitet«, und 1856 »Maria die Dornenkrone betrachtend«. Auch auf Napoleon, mit welchem seine eigenen Züge solche Aehnlichkeit hatten,



dass er sie als Modell benutzte, kam er noch zwei Male zurück. Einmal stellte er ihn dar, wie er nachdenklich auf einem Maulthier über den St. Bernhard reitet (1851), das andere Mal, wie er auf einem Felsen am Gestade von St. Helena sitzt und in die Ferne hinausblickt (1852). Endlich schuf er in diesen letzten Jahren noch ein Gemälde, welches, wie jene Bilder, die seinen Ruhm begründeten, einen Moment nach einem entscheidenden Ereignisse tragischer Natur: »Maria Antoinette nach ihrer Verurtheilung« (1851) darstellte. Von allen Schöpfungen dieser letzten Epoche hat jedoch die »junge Märtyrerin zur Zeit des Diocletian« (1855) den grössten Erfolg erzielt. Ueber der Oberfläche der Tiber schwimmt die Leiche eines jungen schönen Mädchens mit gebundenen Händen. Ueber seinem Haupte schwebt die Aureole der Märtyrer, welche die über dem Flusse lagernde Abenddämmerung durchdringt und zwei Männern, die vom Ufer aus die Leiche zu suchen scheinen, den Weg weist.

Ein Künstler, welchem die Realität der äusseren Erscheinung über alles ging, musste sich auch als Portraitmaler bei denjenigen, welchen es weniger auf eine geistige Erschöpfung des Individuums, als auf eine diplomatische Wiedergabe des gewöhnlichen Habitus ankommt, einer grossen Beliebtheit erfreuen. Seit dem 1836 ausgestellten Portrait Guizots hat er denn auch fast ununterbrochen zahlreiche Portraitaufträge gehabt, und auch auf diesem Gebiete war es vorzugsweise die reiche Bourgeoisie, die ihn bevorzugte. Achille Fould, Emil Pereire, Schneider-Creuzot, Lamartine, Thiers haben sich von ihm portraituren lassen; ferner Papst Gregor XVI., Rémusat, Horace Vernet, der Herzog von Noailles, Fürst Adam Czartoryski, General Bertrand und andere. Am 4. November 1856 endete ein sanfter Tod das Leben eines Künstlers, welcher durch Fleiss und Energie zu ersetzen versucht, was ihm die Natur an Phantasie und ursprünglicher Genialität versagt hatte. Steht er nach dieser Richtung weit unter seinem grossen Nebenbuhler Delacroix, so war er ihm doch, wenn man seinen Freunden glauben darf, in der Reinheit und Hoheit der Gesinnung und im Adel des Charakters ebenbürtig. Beide waren scharf ausgeprägte Individualitäten, die auf eigenen Füßen standen und über alle Meister jener ersten Epoche der modernen französischen Kunst, die mit dem Beginn des zweiten Kaiserreichs ihren Abschluss fand, hoch emporragen.

Die energische Männlichkeit eines Delacroix dürfen wir freilich bei Delaroche nicht suchen. Er war eine mehr weibliche Natur, ehrgeizig wie sein Schwiegervater Vernet, ruhmbedürftig, immer nach neuen Erfolgen und Elogen dürstend und in steter Angst, durch ein neues Bild von der Höhe herabzusinken, die er einmal erreicht zu haben glaubte.



Sein Charakter spricht sich in seinen Bildern aus. Er suchte gern die Gegensätze auszugleichen, zog sich scheu zurück, wo er auf schroffen Widerstand stiess, und verdarb es mit vielen, in der Absicht, es allen recht zu machen. Die Wahrheit über seinen Charakter erfahren wir nur aus seinen Briefen und aus gelegentlichen Aufzeichnungen seiner zahlreichen Atelierschüler. Sensier, der Biograph und Freund Jean François Millets, der ein Schüler von Delaroche war, hat uns manche Züge aufbewahrt, welche nicht zu Gunsten des berühmten Künstlers sprechen*). Als Lehrer wechselte seine Stimmung häufig zwischen Strenge und Wohlwollen, zwischen ungerechtfertigter Parteinahme und übermässiger Nachsicht. Er protegirte unfähige Stümper zum Nachtheil wirklicher Talente. Als Millet um den römischen Preis concurrirte und seinen Lehrmeister Delaroche durch die Vortrefflichkeit seiner Arbeit überraschte, erklärte ihm dieser gleichwohl, dass er erst im nächsten Jahre auf den Preis rechnen könne, da er ihn für dieses Jahr Roux, seinem Lieblingsschüler, verschaffen wolle. Einer grossen Autorität erfreute er sich daher bei seinen Schülern nicht. Sein Atelier war wegen der Zuchtlosigkeit und der tollen Streiche seiner Insassen bekannt, und da er zu schwach war, diesem Treiben zu steuern, sah er sich schliesslich genöthigt, den Atelierunterricht aufzugeben. Gleichwohl knüpfen sich an ihn die berühmtesten Namen der neueren Künstlergeneration Frankreichs. Aus seinem Atelier ist Couture hervorgegangen, welcher selbst der Lehrer eines ganzen Geschlechts französischer und auswärtiger, besonders deutscher Künstler geworden ist; aus seinem Atelier sind ferner hervorgegangen Antigna, Hebert, Gustav Boulanger, Gerome, Daubigny, Millet, Dubufe, Landelle, Jean Paul Laurens, Tony Robert-Fleury, Feyen-Perrin und viele andere. Wenn wir naturalistische Talente wie Daubigny und Millet ausnehmen, ist der Zusammenhang der Schüler mit ihrem Lehrer keineswegs ein bloss äusserlicher. Alles, was Delaroche sie lehren konnte, das Farbenrecept, die technischen Prozeduren, die Methode des Componirens, die Behandlung der Stoffe, ist von den Schülern in unsere Zeit übertragen worden und noch heute wirksam und lebendig. Aus den Lehren des Delaroche und aus den Thaten des Delacroix ist die moderne französische Malerei grossen Stils zu ihrer gegenwärtigen Blüthe emporgewachsen.

Neben Delaroche vermochten sich nur wenige Historienmaler zu behaupten und diese wenigen nur dadurch, dass sie allmählich ihre Individualität aufgaben und den Bahnen folgten, welche Delaroche eröffnet hatte. Der selbstständigste und erfolgreichste unter ihnen, zugleich der

*) Alfred Sensier, *La vie et l'oeuvre de J.-F. Millet*, Paris 1881. S. 59 ff.



dritte Historienmaler, der einen merklichen Einfluss auf die neuere Geschichtsmalerei geübt hat, ist Nicolas *Robert-Fleury*, geboren 1797, also ein Altersgenosse von Delaroche und wie dieser ein Schüler von Gros, der als Träger der Davidschen Lehrmethode auf die heranwachsende Generation keinen Einfluss mehr gehabt hatte, dessen »Pestkranke von Jaffa« und dessen »Schlachtfeld von Eylau« aber den Ausgangspunkt für die spätere Geschichtsmalerei bilden, deren allgemeines Gepräge ein angenehm temperirter, für friedliebende Naturen berechneter Realismus ist. Robert-Fleury war in Köln geboren. Obwohl er mit seinen Eltern schon im siebenten Lebensjahre nach Paris zog, scheint doch seine germanische Heimath nicht ohne Einwirkung auf den Charakter seiner Kunst geblieben zu sein, da er eine viel tiefer angelegte Natur war als Delaroche. Seine Auffassung war minder oberflächlich, seine Charakteristik eindringlicher und wahrer und seine Schilderung weniger theatralisch. Wie Delaroche cultivirte er das historische Genrebild, das Geschichtsbild im grossen Stile und das Portrait. Er begann mit Genrebildern, gelangte aber erst im Salon von 1833 mit einer Scene aus der Bartholomäusnacht zu einem durchschlagenden Erfolge. Die Schrecken jener blutigen Augustnacht des Jahres 1572 boten den Geschichtsmalern der dreissiger und vierziger Jahre einen unerschöpflichen Stoff. Ohne die politische Tendenz jener ungeheuerlichen Gewaltthat zu berücksichtigen, stellten sich alle diese Maler auf die Seite des natürlichen Gefühls, auf die Seite der unglücklichen Hugenotten, und die liberale Bourgeoisie klatschte ihnen Beifall. Unter Napoleon III. verschwand die Bartholomäusnacht den Geschichtsmalern urplötzlich aus dem Gedächtnisse. Robert-Fleury hatte den Moment gewählt, wie der Erzieher des Prinzen von Condé, Brion, vor dem Bette des Prinzen von eindringenden Söldnern ermordet wird, während der Prinz vergeblich seinen Lehrer zu schützen sucht. Robert-Fleury ging also noch resoluter vor als Delaroche, indem er den Höhepunkt eines tragischen Ereignisses ohne Rücksicht auf die Nerven der Bourgeois zur Darstellung brachte. Allmählich gewöhnte diese sich auch an solche Schrecknisse, und Robert-Fleury erwarb sich mit einer ganzen Reihe ähnlicher Schilderungen steigenden Beifall. Zunächst beschäftigten ihn die Religionsstreitigkeiten des sechzehnten Jahrhunderts noch weiter. Im Salon von 1840 erschien eine figurenreiche Composition, das »Religionsgespräch von Poissy im Jahre 1561« (im Luxembourg), welches im Gegensatz zu dem erstgenannten Bilde einen Moment der Ruhe darstellt und den Hauptaccent auf die malerische Gruppierung der Figuren und die geistige Erfassung des Vorgangs legt. Auch auf diesem Bilde nahm



Robert-Fleury die Partei der Hugenotten, indem er die würdevolle Einfachheit, den ruhigen Ernst und die begeisterte Ueberzeugungsfreudigkeit der Protestanten, insbesondere des gerade redenden Theodor de Beza in wirksamen Gegensatz zu dem weltlichen Prunk, der kühlen Geschäftsmässigkeit und der finsternen Gehässigkeit ihrer Gegner brachte. Selbst eine neben der Katharina von Medicis sitzende Hofdame scheint von der glühenden Beredsamkeit der hugenottischen Prediger ergriffen zu sein: auf ihrem lieblichen Gesicht ruht der Ausdruck gläubiger Hingebung. Im folgenden Jahre schlug er schon einen stärkeren Ton an, indem er einen Mann auf der Folterbank darstellte, welcher von Dominikanern inquirirt wird. Es folgten die »Hinrichtung Marino Falieros«, ein »Autodafé in Spanien« (1845), die »Ausstellung der Leiche Tizians« im Palazzo Barbarigo während der Pest in Venedig, die »Judenverfolgung in London« (Galerie Ravené in Berlin), »Jane Shore«, die Geliebte Eduards IV., als Hexe und Ehebrecherin verurtheilt und von dem Volke auf den Strassen Londons gemisshandelt (1850, im Luxembourg), »Plünderung eines jüdischen Hauses in der Giudecca von Venedig« (1855, im Luxembourg). Im Jahre 1857 erschien er im Salon mit einem historischen Bilde, auf welchem wieder ein ruhiger Vorgang dargestellt war: »Karl V. im Kloster von St. Just«. Der Schwerpunkt lag auch hier wieder in der Charakteristik, da der Moment selbst, den der Künstler darstellen wollte, die Ueberbringung einer Botschaft Philipp II., nicht aus dem Bilde selbst ersichtlich war, sondern nur durch eine Erläuterung verständlich gemacht werden konnte. Schon im nächsten Jahre wendete er sich einer Schilderung höchst dramatischer und tragischer Scenen zu, indem er es versuchte, die Greuel vor Augen zu führen, welche die spanischen Söldner und die deutschen Landsknechte bei der »Eroberung von Rom« im Jahre 1527 verübt hatten. Moritz Hartmann*) sah dieses Bild 1858 im Atelier des Künstlers und gab damals folgende Beschreibung desselben: »Mit geringen Mitteln, wie ein echter Meister, wie ein grosser dramatischer Dichter, mit wenigen Gruppen und in einer verhältnissmässig kleinen Anzahl von Gestalten hat er uns den ganzen darzustellenden Schrecken lebhaft vor die Sinne geführt. Das Bild concentrirt sich vor und auf der Brücke, die zur Engelsburg führt. Volk und Geistlichkeit flüchten in wildem Gedränge in das feste Grabmal Hadrians. Ein Cardinal ist todt von seinem Maulthier gesunken und wird, mit einem Fuss im Bügel steckend, nachgeschleift; etwas weiter nach links, ungefähr in der Mitte des Bildes, kämpft eine edle Patrizierin, aufrecht stehend,

*) Bilder und Büsten. Frankfurt a. M. 1860. S. 204 ff.



das Angesicht voll Schreck, Heldenmuth und edler Keuschheit, gegen die Rohheit zweier Krieger, die sich des schönen Weibes zu bemächtigen suchen, während andere Plünderer Juwelen aller Art, Teppiche, kostbare Gewänder, Kirchengeräthe u. s. w. dahinschleppen, zusammenpacken oder Kisten erbrechen und nach Schätzen wühlen. Dort und da liegt ein Verwundeter, ein Sterbender, ein Todter. Neben diesem schauerlichen Gewühl, neben dem Kampf der römischen Lucretia macht doch eine nur kleine Episode den tragischsten und ergreifendsten Eindruck. Rechts, in der Nähe der Engelsburg, mit dem Gesicht an eine Säule gelehnt, beinahe ganz abgewandt vom Zuschauer, steht ein kleiner Knabe von elf bis zwölf Jahren, der aus einer Wunde in der Brust langsam verblutet. Die ganze Tragödie ringsumher, die Leichen, die brennenden Häuser, der geschleifte Cardinal, die bedrohte Weiblichkeit, all das zusammengenommen macht nicht eine so erschütternde Wirkung wie das stille, verlassene Verbluten des unschuldigen, wehrlosen Kindes.« Diese Schilderung lehrt uns, dass Robert-Fleury weltgeschichtliche Ereignisse von einem weiteren Gesichtspunkte auffasste als Delaroche. Während dieser, Royalist und Monarchist in seiner Gesinnung, in der Geschichte nur das Wirken einzelner Personen sah und den Gang der Ereignisse sich in ihnen widerspiegeln liess, wobei er stets auf die Seite des Königthums trat, suchte Robert-Fleury nicht nur die grossen Ideen, welche ganze Epochen der Weltgeschichte bewegten, durch ihre Hauptträger zu verkörpern, sondern auch, wie in der »Eroberung Roms«, den Scenen aus der Inquisitionszeit und den Judenverfolgungen, den Zusammenstoss von Völkern, Religionen und Confessionen zu schildern.

Robert-Fleury hatte im Laufe seiner künstlerischen Thätigkeit die höchsten Ehren erreicht, und daher blieb ihm auch das Loos nicht erspart, durch officielle Bestellungen belohnt zu werden, die seinen Neigungen und seiner natürlichen Begabung durchaus nicht entsprachen. Für Versailles hatte er schon den »Einzug des Königs Chlodwig in Tours« und »Balduin von Flandern zieht in Edessa ein« gemalt (Salle des croisades). Da auch Napoleon III. die lebhafteste Förderung der Künste in sein Programm aufgenommen hatte und schon in der Absicht, wenigstens eine und zwar eine leicht erregbare Klasse der Gesellschaft zu beschwichtigen und mit der neuen Regierung zu versöhnen, die Künstler mit Aufträgen überhäufte, wurde nicht nur das Werk Louis Philipps fortgesetzt, sondern man war auch unablässig bestrebt, in Paris immer neue Gebäude für künstlerische Ausschmückung und zur Unterbringung der Staatsbestellungen ausfindig zu machen. So malte Robert-Fleury für das ehemalige »Cabinet de l'Empereur« im Luxembourg die »Vermählung



Napoleon III.» und für den Sitzungssaal des Tribunal de Commerce vier grosse Bilder (1864 begonnen): Die »Einsetzung der Richter 1563«, die »Verkündigung der Handelsordnung von 1673«, den »Empfang des Handelsgesetzes durch Napoleon I.« und den »Besuch Napoleon III. im neuen Handelsgericht«.

Während sich Fleury neben Delaroche eine angesehene Stellung zu schaffen und dieselbe zu behaupten wusste, sind die übrigen Historien- und Schlachtenmaler der dreissiger und vierziger Jahre, namentlich diejenigen, welche zur Füllung der Säle des Museums in Versailles beigetragen haben, verschollen. Ihren Werken fehlt durchweg der überzeugende Zug innerer Wahrheit, die Fülle nie versiegenden Lebens, und deshalb sind sie ohne Einfluss auf die Entwicklung der französischen Malerei geblieben. Es genügt daher, ihre Namen zu nennen. Einige von ihnen wie Jean *Alaux* (1786—1864), der an die dreissig Bilder, meist Schlachten, für Versailles geliefert hat, Charles *Steuben* (1788—1856), von deutscher Herkunft, Louis *Hersent* (1777—1860), der auch ein erfolgreicher Portraitmaler war, August *Couder* (1790—1873), der in seinen historischen Gemälden einen kräftigeren und wahreren Ton anschlug als in seinen religiösen Bildern und in seinen Fresken für St. Gervais, Notre Dame de Lorette, die Madeleinekirche und St. Germain L'Auxerrois, gehören noch der Davidschen Schule an. Andere wie Alexander *Hesse* (1806—1879), welcher im Salon von 1833 mit dem »Leichenbegängnisse Tizians« einen grossen Erfolg errang, den er niemals wieder übertreffen sollte, und Jean Victor *Schnetz* (1787—1870), der in seinen Genrebildern aus dem italienischen Volksleben ungleich bedeutender war als in seinen Historien, suchten sich von den Prinzipien der Davidschen Schule frei zu machen und in der Farbe den Venetianern anzuschliessen. Auch die Brüder *Johannot*, Afred (1800—1837) und Tony (1803—1852), haben Schlachten- und Ceremonienbilder für Versailles gemalt. Indessen sind diese Bilder längst vergessen, während ihre geistvollen und elegant gezeichneten Illustrationen zu Walter Scott, Cooper, Lamartine, Byron, Goethe und Cervantes sich nicht bloss eine augenblickliche Popularität erwarben, sondern auch heute noch beliebt sind. Auch ein Schüler von Hersent, der Marinemaler Eugen *Le Poittevin* (1806—1870) ist in Versailles mit einem Bilde, der »Seeschlacht bei Embro« (1346) vertreten. Er war schon in den dreissiger Jahren ein geschätzter Marinemaler, der von den Holländern gelernt hatte und sich allein neben Gudin zu behaupten wusste. Seine Marine- und seine Genrebilder aus dem Volks- und Soldatenleben sind auch in Deutschland sehr bekannt geworden, da er in den dreissiger und vierziger Jahren ein ständiger Gast auf den Berliner Ausstellungen



war und zahlreiche Käufer fand. Endlich gehört auch François Biard (1801—1882) zu dieser Gruppe. Er war in Lyon geboren und ein Schüler von Pierre Paul Revoil (1776—1842), welcher zwar aus der Schule Davids hervorgegangen war, aber mit dem Classicismus entschieden brach und sich der Behandlung mittelalterlicher Stoffe zuwendete. Da er auch der Farbe starke Concessionen machte und die Costüme, Stoffe und Geräthschaften mit grosser Sorgfalt wiedergab, ist er nach dieser Richtung als ein Vorläufer der romantischen Schule zu betrachten. Biard trat in seine Fussstapfen, nur dass er im Gegensatz zu seinem Lehrmeister, welcher ruhige, heitere Momente ohne aufregendes Pathos bevorzugte, die dunkelsten Seiten der Geschichte aufschlug. So malte er den wahnsinnigen »Karl VI.« von Frankreich, der von Augustinermönchen unter dem Beistande seiner Geliebten dem Exorcismus unterworfen wird (im Museum von Leipzig) und »Jane Shore, die Geliebte Eduard IV. in den Strassen Londons den Hungertod sterbend«. Auf dem ersteren dieser Gemälde bildet die Pracht und Kostbarkeit der Gewänder und der Glanz der Umgebung einen scharfen Contrast zu der verzweiflungsvollen Miene des Wahnsinnigen und den unheimlichen Physiognomien der Mönche. Die Historienmalerei repräsentirte jedoch nur eine Seite in Biards Wesen. Er hatte frühzeitig grosse Reisen nach Spanien, Griechenland, Syrien und Aegypten gemacht und dadurch tiefe Anregungen empfangen. Er beutete seine Beobachtungen und Studien aber nicht wie Decamps, Delaroix, Marilhat und andere Orientmaler aus, um mit der Farbengluth des Orients coloristische Experimente zu machen, sondern er drang durch die farbige Hülle in den Kern dieser fremden Welt ein, indem er ihre Leiden, ihre Schattenseiten und ihre durch Elementarereignisse hervorgerufenen Schrecken darstellte. So hat auch er der französischen Malerei ein neues Gebiet erschlossen. Seinen ersten durchgreifenden Erfolg erzielte er im Salon von 1833 mit »Arabern, in der Wüste vom Samum überfallen«. Es folgte 1835 der »Sklavenmarkt« mit erschütternden Scenen, »Duquesne, der die europäischen Slaven in Algier befreit«, das »Beduinenlager in der Wüste, in der Nacht von Löwen beunruhigt« (im Museum von Leipzig). Eine Reise nach Lappland, Spitzbergen und dem Eismeer, welche Biard 1839 unternahm, eröffnete ihm wieder ein neues Feld. Ein abenteuerlicher »Kampf von Matrosen mit Eisbären« (1841, im Museum von Leipzig und in der Galerie Ravené in Berlin) war die erste Frucht dieser Studien im eisigen Norden. Obwohl sich die Kritik gegen die Darstellung solcher Schreckensscenen ereiferte, machten dieselben auf das Publikum, welches sich damals an den abenteuerlichen Räubergeschichten eines Eugen Sue berauschte, einen desto



tieferen Eindruck. Louis Philipp war in früher Jugend in Lappland gewesen und deshalb trug er dem Künstler auf, eine Scene aus diesen Reisen zu malen. Das Bild, welches den »Uebergang des Herzogs von Orleans über den Fluss Muonio« (1795) darstellt, befindet sich in Versailles, so dass also auch Biard dieser aus den Künstlern aller Richtungen zusammengesetzten Gesellschaft angehört, welche das grosse Bilderbuch von Versailles zu Stande gebracht hat. Auf einem anderen stellte er den Herzog von Orleans in einem Zelte bei den Lappen dar, auf einem dritten den Pfarrer Cäsedius, die heidnischen Lappen unterrichtend. Das letzte Bild dieser Gattung war »Hudson von der Schiffsmannschaft verlassen« (1852). Im Jahre 1858 trat er eine Reise nach Brasilien und im Jahre 1865 eine Reise um die Welt an. Aber seine Zeit war vorüber. Der Reiz seiner Bilder hatte stets mehr in den fremdartigen Stoffen als in rein künstlerischen Vorzügen gelegen. Sein Colorit war hart und trocken. Zu einer Zeit, wo die Stoffkreise, die er eröffnete, noch wenig oder gar nicht bekannt waren, genügte dieser anspruchslose Vortrag, weil der Gegenstand das Hauptinteresse in Anspruch nahm. Seitdem aber die künstlerische Behandlung und Auffassung wieder in den Vordergrund getreten und für die Werthschätzung eines Kunstwerks massgebend geworden ist, hat der Ruhm jener Künstler, welche nur Entdecker, nicht auch zugleich Bahnbrecher, Neuerer und Reformatoren gewesen sind, schnell abgenommen. Auch Biards humoristische Bilder, welche bei ihrer Ausstellung im Salon bisweilen so grossen Zulauf fanden, dass sie durch Schildwachen vor dem Andrang des Publikums geschützt werden mussten, erscheinen uns heute altmodisch und geschraubt, weil ihnen jener bestrickende Zauber der malerischen Schilderung fehlt, welcher die Bilder eines Brouwer, van Ostade, Teniers mit den Reizen der ewigen Jugend schmückt. Die »wandernden Komödianten«, die »Revue der Dorfnationalgarde«, das »Familienbad«, der »Harem«, die »Seiltänzerbude bei Regenwetter«, die »getheilten Honneurs«, das »unterbrochene Mittagsmahl« sind die bedeutendsten dieser Humoresken, welche so reich an komischen Zügen waren, dass die Feuilletonisten jener Zeit sie zum Gegenstande eingehender Beschreibungen machten.

Zu dieser Gruppe von Malern, welche sich ihre Stellung bei Lebzeiten durch eine glückliche Wahl ihrer Stoffe eroberten, dieselbe aber nicht zugleich durch die Kraft der künstlerischen Darstellung zu sichern wussten, gehört auch Leopold Robert (1794—1835). Die Nachwelt nimmt ein grösseres Interesse an seinem tragischen Schicksale als an seinen Genrebildern aus dem italienischen Volksleben, welche für die Zeit, in welcher sie entstanden sind, immerhin von epochemachender



Bedeutung waren, die sich aber unter den universelleren und höhern Anschauungen unserer Zeit nicht mehr behaupten können, weil diese italienischen Landleute, Hirten, Fischer und Räuber keine frische lebensvollen, naiven Abbilder der Natur sind, sondern Produkte einer sentimental Reflexion, welche nur rein äusserlich, durch Tracht und Hantirungen, mit den Originalen verwandt sind^{*)}. Robert wurde am 13. Mai 1794 in Les Eplatures bei La Chaux-de-Fonds im schweizerischen Canton Neuchâtel geboren. Seine Herkunft hat auf die Entwicklung seines Talentes keinen Einfluss gehabt. Er war Franzose mit Leib und Seele, und es war das Ziel seines höchsten Ehrgeizes, der französischen Schule beigezählt zu werden. Die Zugehörigkeit zu derselben wird ihm niemand bestreiten, zumal sich ihm bald nach seinem Tode die Pforten des Louvre und zwar zur Aufnahme in die Abtheilung 'Ecole française' öffneten. Er begann seine künstlerischen Studien bei einem Graveur und, als zufällig der Neuchâteller Kupferstecher Charles Girardet, der in Paris thätig war, Familienangelegenheiten halber in seine Heimath kam, folgte er diesem in die Hauptstadt, wo er theils in dessen Atelier sich zum Stecher ausbildete, theils auf der kaiserlichen Akademie sich im Zeichnen vervollkommnete. Ein Jahr darauf trat er in das Atelier Davids ein, und dieser Meister verfehlte nicht, auch auf ihn so mächtig zu wirken, dass Robert fünf Jahre lang bei ihm blieb. Er gedachte seines Lehrers stets mit inniger Dankbarkeit und Verehrung und er hatte in Wirklichkeit auch volle Ursache dazu, weil er ihm die Grundlage seiner künstlerischen Bildung verdankt, gleichsam das Gerippe seiner eigenen Schöpfungen, welches er nur mit einer neuen Hülle umgab. Das Endziel seines Strebens ging auf die Erlangung des römischen Preises. Den zweiten hatte er bereits errungen, und er war nahe daran, auch den ersten zu gewinnen, als die Ereignisse der Jahre 1814 und 1815 hindernd dazwischen traten. Neuchâtel war in preussischen Besitz übergegangen, und Robert durfte deshalb als Ausländer nicht an der Concurrenz Theil nehmen. Im September 1816 kehrte er wieder nach La Chaux-de-Fonds zurück und ernährte sich hier und in Neuchâtel durch Anfertigung von gezeichneten, gestochenen und gemalten Portraits, unter denen sich auch das König Friedrich Wilhelm III. nach Gérard befand, bis ein reicher Kunstfreund in Neuchâtel, Roulet de Mezerac, ihm die Mittel zu einer Reise nach Italien vorschoss. Robert sollte die vorgestreckte Summe unter den günstigsten Bedingungen ersetzen, die man ihm stellen konnte,

^{*)} Feuillet de Conches, Leopold Robert, sa vie, ses oeuvres et sa correspondance. Paris 1848. Deutsche Bearbeitung von E. Zoller, Hannover 1863. — Charles Clément, Leopold Robert d'après sa correspondance inédite. Paris 1875.



durch Gemälde. Damit war sein sehnlichster Wunsch erfüllt. Auf den Aufenthalt in Italien hatte er die grössten Hoffnungen für die Entwicklung seines Talents gesetzt. Die Briefe, welche er unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom an seine Eltern und Freunde schrieb, legen Zeugniß ab von dem gewaltigen Eindruck, den die Trümmer der antiken Welt in seiner empfänglichen Seele wachriefen. Der sonst so schweigsame und träumerische junge Mann entfaltet in diesen Briefen eine glühende Beredtsamkeit. Wochen lang ging er umher, ohne einen Strich zu thun, nur in das bewundernde Anschauen dieser grossartigen Welt versunken. Anfangs fand er zwischen den modernen Menschen und den stolzen Resten der Vergangenheit keinen rechten Zusammenhang. Wenn er die gewaltigen Bauten der alten Römer, das Colosseum, die Bäder des Titus, die Triumphbogen betrachtete, konnte er sich die Römer von heute nicht recht in diese erhabene Trümmerwelt hineindenken. Der Verkehr mit dem belgischen Genremaler Navez, ebenfalls einem Schüler von David, und mit Granet, einem geschickten Interieurmaler, brachte ihn wieder der Gegenwart näher. Die ursprüngliche Idee, sich durch Kupferstiche nach den grossen Meistern den Lebensunterhalt zu erwerben, gab er bald auf. Nach dem Beispiel seiner Freunde versuchte er es mit dem kleinen Genre, wozu er die Stoffe von der Strasse, aus seiner nächsten Umgebung nahm. »Pilger, welche in einem römischen Hofe Reliquien von Kindern küssen lassen«, »Ansicht der unterirdischen Kirche von San Martino Dei Monti«, »Prozession von Mönchen in der Kirche San Cosmo e Damiano«, »Inneres der Sakristei von San Giovanni in Laterano«, »ein Räuber, der sich mit seiner Familie in einem hohlen Kastanienbaum verbirgt«, »Pilger in der Campagna« und die »sterbende Nonne«, letztere beide für Herrn Roulet de Mezerac, waren die ersten Bilder, welche er in den Jahren 1818 und 1819 in Rom ausführte. Sie waren noch trocken und dürrig in der Farbe, ängstlich und unsicher, liessen aber in der aufs Grosse gerichteten Auffassung einiger Figuren schon das Ziel erkennen, welchem Robert entgegensteuerte. In einem Briefe, welchen er im März 1819 an einen Gönner in der Heimath schrieb, zählte er die Gründe auf, die ihn veranlasst hatten, die Kupferstecherei aufzugeben und sich der Genremalerei zuzuwenden, die man liebte und die weniger Schwierigkeiten darböte, als die Historienmalerei, welche zu viele Dornen für ihn enthielte. »Wenn Sie sich vorstellen könnten, wie lange ich gezögert, wie lange ich mich gequält habe, bis ich mein erstes Gemälde anfang, würden Sie mich beklagt haben. Wie ist es doch peinlich, in allen Stücken die Folgen einer zu grossen Zaghaftigkeit oder soll ich sagen Charakterschwäche zu empfinden, die man nicht überwinden kann, im



Verein mit einer thörichten Eigenliebe, die mich verhinderte, jemand um Rath zu fragen, selbst meine Freunde nicht! Nachdem ich mehrere Skizzen gemacht hatte, entschloss ich mich, eine kleine Scene darzustellen, welche ich beobachtet und die mir gefallen hatte: es ist die Mahlzeit eines Pilgers, vor welchem mehrere Figuren in verschiedenen Costümen versammelt waren; eine Mutter lässt ihr Kind einige Blumen küssen, die an seinem Hute steckten. Ich arrangirte diesen Gegenstand in dem Innern eines Hofes, von dem ich mir ein plastisches Modell angelegt hatte. Ich suchte alle Costüme nach der Natur zu malen, indem ich mir viele Modelle nahm, Kleider miethete, kurz mir grosse Mühe gab. Alle diese Schwierigkeiten hielten mich ziemlich lange an der Arbeit auf. Indessen habe ich sie vor zwei Monaten vollendet«. In diesen Selbstbekenntnissen spricht sich der schwankende, zweifelsüchtige Charakter des Künstlers, sein Ehrgeiz und das mangelnde Vertrauen auf die eigene Kraft, welches später ein Hauptmotiv seines Todes wurde, bereits in voller Klarheit aus.

In einem zweiten Briefe vom 15. November 1819 an denselben Gönner, den Neufchâteller Landschaftsmaler Maximilian de Meuron, lesen wir, dass Robert seine Umgebung schon mit ganz anderen Augen zu betrachten gelernt hat, dass ihm die Menschen und die unbelebte Natur bereits in engere Beziehungen zu einander getreten sind. »Rom bezaubert mich«, schreibt er, »es ist ein einziger Aufenthalt. Je länger man darin wohnt, desto enger schliesst man sich an. Die ersten Monate war ich von sehr vielen Dingen gar nicht berührt, die ich jetzt mit so grossem Vergnügen betrachte; nichts erscheint mir gleichgültig. Welchen Charakter findet man in den geringsten Dingen und wie sehr erhöhen ihn diese Ruhe, diese Einsamkeit!« Da trat im Jahre 1820 ein Ereigniss ein, welches nicht nur seinen Entschluss, sich ganz der genrehaften Schilderung des römischen Lebens zu widmen, bestärkte, sondern auch für seine ganze künstlerische Zukunft entscheidend wurde. Das Räuberunwesen hatte in den päpstlichen Staaten so überhand genommen, dass sich die Regierung endlich zu einer energischen Massregel entschloss. In Frosinone und in Sonnino, nicht weit von Terracina, war das Hauptquartier dieser Banden. Die eine, unter Führung eines gewissen Borbone, hatte die Frechheit so weit getrieben, den Cardinal Gonzalvi, den Staatssekretär Pius VII., festzuhalten, während Gasperone von Sonnino mit seiner Bande bis an die Thore Roms gedrungen war. Die päpstliche Regierung setzte hohe Preise auf die Köpfe der Banditen und versprach den Gemeinden, welche eine Bande unschädlich machen würden, Steuerermässigung. Sonnino wurde eingenommen und fast die ganze Bevölke-



nung dieses Bergnestes, zwei- bis dreihundert Personen, nach Rom geschleppt, wo sie, Männer, Frauen und Kinder, theils in der Engelsburg, theils im Arbeitshaus dei Termini, untergebracht wurden. Unter diesen trotzigen Bergbewohnern, welche noch ihre ursprüngliche Wildheit, ihre urwüchsige Kraft und Schönheit bewahrt hatten, fand Robert, was er suchte, ein stolzes Geschlecht, welches den Gebilden seiner Phantasie entsprach und mit welchem er die heroische Landschaft bevölkern konnte, deren einfache, grossartige Linien sich für sein Auge nunmehr aus dem Wust und Schmutz des modernen Lebens losgelöst hatten. Robert erbat sich die Erlaubniss, unter diesen Leuten im Arbeitshause seine Studien machen zu dürfen, und mehrere Monate lebte er im Verkehr mit ihnen, indem sich seine Mappen mit Studien füllten. Allmählich liess die Strenge der römischen Regierung nach, da ihr die Unterhaltung dieser zahlreichen Gäste zu kostspielig wurde. Zuerst wurden die Frauen und Kinder entlassen, und dann gestattete man auch einigen Männern auf Ehrenwort frei umherzugehen. Die Frauen fanden bald eine Beschäftigung, indem sie den Künstlern als Modelle dienten. »So war,« sagt Feuillet de Conches, »Maria Grazia, die bemerkenswertheste unter den Frauen von Sonnino, mit ihrer Schwester Teresina bei Schnetz und Robert so gut wie zu Hause. Während der Mann der Grazia am Beine den Eisenring des Bagnosträflings trug und ein elendes und hinfälliges Dasein in der Engelsburg und später in Porto-d'Anzio führte, schlenderte die schöne Tochter des Gebirgs in der Stadt umher und beglückte die Ateliers. Es war der echte Typus eines Banditenweibes; von prächtigem Wuchs und prächtigen Formen, mit dem herrlichsten Haarwuchs auf dem Haupte, tapfer, stolz, furchtlos, mit gebieterischem Auge und herrischen Bewegungen, so eine Art »Freiheit« aus der Dithyrambe Barbiers. Teresina, ihre Schwester, die im höchsten Glanze der Schönheit strahlte und die Geliebte Roberts wurde, hatte mehr Feinheit und Sanftmuth in ihren Zügen; man hätte sie für eine Städterin im Costüm der Ciocciara gehalten.« Ein Brief Roberts an seine Eltern schildert den tiefen Eindruck, welchen diese Menschen auf ihn machten, noch lebhafter. Nachdem er erzählt, dass er die Erlaubniss des Gouverneurs erhalten, fährt er fort: »Ich liess mir sofort die Gitter öffnen und fand, wie ich richtig vermuthet hatte, die malerischsten und farbenglänzendsten Costüme, die es gibt. Man kennt sie nicht einmal in Rom. Ich fing an, einige Studien für mich zu machen; man gab mir ein sehr gutes Zimmer zum Malen, und ich begann ein Costümbild, eine Ciocciarenfamilie*). Ich begann dann ein zweites: ein alter

*) Ciocciaren heissen die Bewohner der Campagna und der römischen Gebirge, welche Sandalen — cioccia — aus Schafs-, Ziegen- und Rinderfellen statt der Schuhe tragen.



Gebirgshirt mit seiner Tochter, beide nach einem einfachen Mahle im Walde unter einem Madonnenbilde schlafend. Mein drittes Bild ist ein ganz neuer Gegenstand, der gefallen muss; es ist eine Scene aus dem italienischen Räuberleben. Das Costüm dieser Räuber ist von erstaunlichem Reichthum und seit Jahrhunderten dasselbe. Ich habe es mit der grössten Wahrheit gemacht, weil ich sie zu Modellen hatte und weil man ihnen ihre Kleider und Geräthschaften gelassen hatte. Es ist ziemlich seltsam, an einem solchen Orte zu arbeiten. Ich bin indessen länger als zwei Monate darin gewesen, ohne einen Tag zu überschlagen. Mein Gegenstand ist der: Im Innern einer Höhle liegt im Vordergrunde ein verwundeter Bandit, der sich von einem andern verbinden lässt. Wieder andere, die weiter entfernt sind, geben ihnen ein Zeichen, auf ihrer Hut zu sein; sie sind alle unter Felsenmassen verborgen; im Hintergrunde ist der Eingang der Höhle mit einem Giessbach; man sieht auch einen in das Innere des Waldes führenden Pfad, auf welchem sich ein Gehirgshirt befindet. Ein Detachement Soldaten hat bei ihm Halt gemacht und einige wollen ihn zwingen, ihnen den Schlupfwinkel der Spitzbuben zu verrathen. Er täuscht sie dadurch, dass er ihnen einen falschen Weg angibt. Die Banditen sind noch im Besitz ihres Raubes und durch den Hirten gerettet, der ihr Freund ist.« Mit diesem Räuberbilde betrat Robert zum ersten Male die Bahn, auf welcher er sich Ruhm und Ehre erwerben sollte. Er sog nunmehr die italienische Romantik mit vollen Zügen ein, konnte sich aber nicht entschliessen, für seine romantischen Stoffe auch eine romantische Ausdrucksweise zu finden. In dieser blieb er sein Leben lang der kühlen classicistischen Formensprache treu und nur gering sind die Concessionen, welche er dem Colorit im modernen Sinne machte. Am ehesten noch in der Landschaft, in der Tonstimmung der Luft, insbesondere des Abendhimmels, wo er dann die Umrisse seiner Figuren mit einer weichen, duftigen, fliessenden Hülle umgab und so ein geheimnissvolles Band zwischen der Natur und den Menschen herstellte. Zu weiteren Zugeständnissen konnte er sich aber nicht entschliessen und an diesem Zwiespalt zwischen der stilistischen und der malerischen Auffassung ist er am Ende, seiner Kraft misstrauend, zu Grunde gegangen.

Im Mai 1821 unternahm Robert eine Reise nach Neapel, wo er zwei Monate blieb und sich mit dem ihm eigenen Eifer in die Eigenthümlichkeit des neapolitanischen Volkslebens versenkte, welches im Gegensatz zu dem heroisch-elegischen Charakter des römischen einen musikalisch-lyrischen hat. In Neapel erhielt er von der Fürstin von Paterno den Auftrag zu einem grossen Gemälde, welches nach dem Romane der Frau von Stael »Corinna auf dem Cap Misen« vor neapoli-



tanischen Landleuten improvisirend darstellen sollte. Diese Arbeit machte dem Künstler grössere Mühe, als er nach dem dankbaren Vorwurfe erwartet hatte. Die Gruppen der Landleute und Fischer, die er in ihren Trachten, Bewegungen und Lebensgewohnheiten gründlich beobachtet hatte, gingen ihm leicht von der Hand. Ebenso wohl gelang ihm der landschaftliche Hintergrund, der Golf von Neapel mit Capri und dem den Golf nach Süden abschliessenden Vorgebirge. Desto mehr machte ihm die improvisirende Dichterin und ihr Freund Lord Oswald, der sich unter den Zuhörern befinden sollte, zu schaffen. Hier fehlte ihm die Anschauung des Lebens. Er wusste nicht, in welches Costüm er sie stecken sollte, und fragte endlich bei seiner Auftraggeberin an, ob er sie fortlassen und durch andere Figuren aus dem Volke ersetzen dürfte. Da ihm diese Aenderung verweigert wurde, liess er den Auftrag fahren, kratzte die beiden widerspänstigen Personen aus und ersetzte die Hauptfigur durch einen Improvisator, welcher seinen Gesang mit der Mandoline begleitet. In dieser Gestalt erschien das Bild unter dem Namen der »neapolitanische Improvisator« neben einer Reihe anderer Genrebilder im Salon von 1824. Trotzdem, dass es nicht den Erfolg hatte, den sich Robert von einem Werke versprach, in welchem er dem realen Leben eine getragene Stimmung eingehaucht, eine höhere stilistische Auffassung verliehen hatte, kaufte es der Herzog von Orleans, der nachmalige König Ludwig Philipp, für 3500 Frcs. Es erhielt einen Platz in der Galerie des Schlosses Neuilly und ging bei der Zerstörung desselben im Jahre 1848 zu Grunde. Nur die Mittelgruppe wurde gerettet und später von dem Museum in Neufchâtel angekauft. Der Umstand, dass das Werk nicht aus einem Gusse heraus entstanden, sondern nachträglich umgearbeitet worden ist, mag den Mangel an Einheit und Geschlossenheit in der Composition verursacht haben. In den einzelnen Figuren tritt dagegen das Streben nach einer idealen Auffassung des Volkslebens in volle Erscheinung.

Noch fand dieses Streben nur ein geringes Verständniss. Man wollte von ihm immer nur Räuber haben, und er hatte genug zu thun, um alle Aufträge zu erledigen. »Lieber Herr Robert,« pflegten die vornehmen Fremden, die sein Atelier besuchten, zu sagen, »einen kleinen Banditen, wenn's gefällig ist.« Den »schlafenden Briganten«, den seine Frau bewacht, hat er deshalb vierzehn Male wiederholen müssen (ein Exemplar von 1822 in der Berliner Nationalgalerie, ein anderes im Museum von Leipzig). Die schwermüthige Romantik des Räuberlebens, in welche sich seine Phantasie immer wieder versenken musste, damit er dem Drängen der Besteller nachgeben konnte, übte einen nachtheiligen Einfluss auf seine Gemüths-



stimmung aus. Er suchte sich demselben dadurch zu entziehen, dass er anmuthige und heitere Motive aus dem Volksleben suchte. So entstanden die »Frascatanerin beim Rendezvous«, »zwei junge Neapolitanerinnen von einem Feste zurückkehrend«, »neapolitanischer Tanz auf Capri«, »junge Mädchen aus Frascati mit Blumenkörben«, »Mädchen aus Procida, welches einem Fischer zu trinken gibt« und zahlreiche andere, welche in den öffentlichen und Privatsammlungen Europas zerstreut sind. Als ihn jemand nach der Ursache dieser Aenderung in der Wahl der Stoffe fragte, gab er zur Antwort: »Ich bin gezwungen, weniger düstere Stoffe zu suchen; denn ich kann nicht malen, ohne mich mit meinem Gegenstande zu identificiren, und wenn ich einen dieser unglücklichen Briganten vollendet habe, fühle ich mich derartig erschöpft und melancholisch, dass, wenn ich lange so fortführe, ich schliesslich den Verstand verlieren oder ernstlich krank werden würde.« Dieser Kampf gegen seine Gemüthsstimmung war ein vergeblicher. Am 18. März 1825 trat ein Ereigniss ein, welches für immer einen Schatten in sein Leben hineinwarf und den Grund zu jener Melancholie und Selbstquälerei legte, welche ihm zehn Jahre später ebenfalls das Messer zum vernichtenden Schlage gegen sich selbst in die Hand drückte. An jenem verhängnissvollen Tage tödtete sich sein Bruder Alfred dadurch, dass er sich den Hals durchschnitt. Vorübergehend wurde seine Stimmung wieder durch den Besuch seiner Mutter gehoben, welche anderthalb Jahre bei ihren Söhnen in Rom verlebte. Diese Zeit war die glücklichste und auch künstlerisch bedeutungsamste seines Lebens. Er fasste damals den Plan zu einem Cyclus von vier Bildern, in welchen er die vier Hauptstämme Italiens in Verbindung mit ihren Wohnsitzen und zu gleicher Zeit die vier Jahreszeiten darstellen wollte. Der Gedanke war sinnvoll und poetisch: die »Rückkehr von dem Feste der Madonna del Arco« sollte die lebenslustigen, sangesfrohen Neapolitaner im Frühling, die »Schnitter« Rom und den Sommer, die »Weinlese« Florenz und den Herbst und der »Carneval von Venedig« die Italiener des Nordens und den Winter schildern. An die Stelle des letzteren Stoffes traten später die »Fischer des adriatischen Meeres.« Das erste dieser Gemälde (jetzt im Louvre) wurde schon im Jahre 1827 vollendet und erschien im Salon von 1828. Die Capelle der Madonna del Arco liegt in einem Dorfe in der Nähe von Neapel. Zu Pfingsten pflegen die Neapolitaner dorthin zu pilgern, und als Robert einmal eine fröhliche Schaar von diesem Volksfeste heimkehren sah, wurde er an die alten Bacchanalien erinnert und er beschloss diese Scene künstlerisch so zu gestalten, dass sie den Charakter der Malereien von Pompeji und Herculaneum wiedergeben sollte. Die Pariser Kritiker,



welche von dieser Absicht des Malers nichts wussten und wissen konnten, tadelten die reliefartige Composition und die Trockenheit der Farbe, letztere mit grösserem Recht als erstere, welche immer noch das Ueberbleibsel der Davidschen Schule war. Robert musste den Vorwurf der Trockenheit seines Colorits oft genug hören und er hat diese Trockenheit auch niemals ganz überwunden. »Man sagt mir allgemein,« schrieb er einst an seinen Freund, den belgischen Genremaler Navez, »dass ich ins Trockene gerathen bin und nach deutscher Manier arbeite.« Sieht man jedoch von der Schwäche des Colorits ab, so verdient das Erstlingsbild dieses Cyclus seiner Meisterwerke hohe Anerkennung. In der Geschlossenheit und einheitlichen Anordnung der Composition bezeichnet es einen erheblichen Fortschritt gegen den »neapolitanischen Improvisator«, welchen es auch an Vielseitigkeit der Charaktere und Lebendigkeit der Action überragt. Auf einem massigen, von zwei Ochsen gezogenen Wagen, welcher, von der Seite gesehen, den Mittelpunkt der Composition einnimmt, sitzen zwei junge Paare. Die eine der jungen Frauen stützt sich auf einen mit Blumen, Amuletten und Madonnenbildern geschmückten Thyrsusstab, welcher an dem Wagen befestigt ist, während ein junger Landmann ihre Taille umfasst. Die andere der Frauen will ein Blatt von dem Laube des Thyrsus pflücken, welchen ein auf der Deichsel stehender Knabe hält, der sich auf einen kleinen Lazzarone stützt. Auf dem Hintertheil des Wagens sitzt ein zweiter junger Mann, welcher singt und die Mandoline dazu spielt. Auf dem Erdboden im Vordergrund des Wagens, tanzen zwei Mädchen, von denen das eine mit einer ungemein graziösen Bewegung seine Schürze hebt, während das andere ein Tambourin schlägt. Zwei Kinder gehen dem Wagen voraus. Das eine, fast nackt, trägt einen Thyrsus auf der Schulter, das andere schwingt eine Art hölzerner Schnarre, welche aus drei Hämmern zusammengesetzt ist. Im Hintergrunde sieht man Castellamare und den Vesuv, ohne den sich die neapolitanische Landschaft nicht denken lässt. Das Gemälde war eine würdige Vorbereitung für die »Schnitter«. Die Gestalten waren bereits über das Individuelle, die zufällige Erscheinungsform zu typischer Bedeutung emporgehoben und in wenigen Figuren war ein ganzer Volkscharakter erschöpft worden. Die unbefangene Festeslust, die naive Freude am schönen Genuss des Lebens, das Erbtheil der alten Griechen, welche einst diese glückliche Küste colonisirt hatten, vibrirte in allen Bewegungen der Figuren, welche nur ein Gedanke, eben diese Freude am Dasein zu beseelen scheint. Das Gemälde wurde mit 4000 Frcs. für die Sammlung des Luxembourg angekauft.

Robert hatte die Absicht gehabt, zugleich mit seinem Bilde nach



Paris zu gehen, den Plan aber wieder aufgegeben, weil, wie er selbst in einem Briefe gestand, »die Anwesenheit einer Gesellschaft reizender und sehr liebenswürdiger Damen, von denen er mit grosser Güte aufgenommen worden war«, ihn an Rom fesselte. Diese Damen waren die Prinzessin Charlotte Napoleon, welche mit ihrem Cousin, dem Prinzen Napoleon, ältestem Sohne Ludwig Bonapartes und der Königin Hortense, vermählt war, und ihre Verwandte Juliette de Villeneuve. Diese Bekanntschaft, deren Reize den Künstler immer mehr umstrickten, sollte für ihn verhängnissvoll werden. Die Prinzessin und ihr Gemahl liebten nicht nur die schönen Künste, sondern übten sie auch aus. Der Prinz zeichnete Landschaften, Robert staffirte sie mit Figuren und Charlotte übertrug sie auf den Stein. Aus diesem künstlerischen Verkehr bildete sich bald ein inniges Freundschaftsverhältniss heraus, welches im Laufe der Jahre auf der Seite Roberts noch einen andern Charakter annahm. Am Ende des Jahres 1828 rief ihn die plötzliche Erkrankung seiner Mutter nach Chaux-de-Fonds. Roberts unvermuthete Ankunft beschleunigte nur ihren Tod, und im November begab sich der Künstler über Mailand und Venedig wieder nach Rom, wo er sich mit den Vorstudien für sein Gemälde, die »Schnitter«, zu beschäftigen begann. Im Juni 1829 unternahm er eine Reise durch die Campagna bis nach Terracina, um die Gegend kennen zu lernen, welche den landschaftlichen Hintergrund für die »Schnitter« bilden sollte. Im Spätsommer 1830 hatte er das Bild, das Hauptwerk seines Lebens, vollendet. Bevor er es nach Paris schickte, stellte er es in Rom auf dem Capitol aus, wo es vor competenten Richtern die erste Feuerprobe bestand. Der Erfolg im Salon von 1831 war ein vollständiger. Classicisten und Romantiker konnten Robert mit gleichem Rechte für den ihrigen erklären: zu jenen gehörte er Kraft seiner Herkunft aus Davids Atelier, wegen der Reinheit seiner Zeichnung und der stilvollen Auffassung des realistischen Lebens der Gegenwart, während die Romantiker auf das Streben nach malerischer Wirkung, auf die poetisch-elegische Stimmung und den modernen Charakter des Stoffes hinweisen konnten. Das Bild wurde für 8000 Frcs. Privateigenthum des Königs, kam aber nach dem Tode des Künstlers in das Louvre. Der Maler wurde mit dem Kreuze der Ehrenlegion decorirt, eine Auszeichnung, die um so höher anzuschlagen war, als sie in diesem Jahre nur noch sein Jugendfreund, der Kupferstecher Henriquel-Dupont, erhielt. Zahlreiche Kupferstiche und Lithographien haben die »Ankunft der Schnitter in den pontinischen Sümpfen« in allen Ländern populär gemacht. Mit der Vollendung des Bildes traf der Aufstand in der Romagna zusammen, welcher die Blicke des Publikums wieder auf Italien lenkte,



welches ohnehin damals noch mit dem Schleier eines poetischen Geheimnisses, mit dem Glanze der Räuberromantik umgeben war. Die idealisirende Auffassung der römischen Landleute durch Robert harmonirte mit der Vorstellung, welche man sich in dem übrigen Europa von der Bevölkerung Italiens gebildet hatte, und da Robert zugleich in der Art seiner Darstellung die »historische« Mitte zwischen Classicismus und Romantik gehalten hatte, erklärt sich der ungeheure Erfolg, den dieses Gemälde bei dem Publikum aller Länder fand. Heute hat es für uns nur noch eine historische Bedeutung. Sein ethnographischer Werth beschränkt sich auf die Costüme, die immer mehr unter dem Landvolke verschwinden, und sein künstlerischer Werth ruht in der Schönheit der Composition und der Umrisslinien. Damals freilich erregte die Idealisierung der Volkstypen den höchsten Enthusiasmus. »Robert,« schrieb Heine, welcher von dem Bilde eine begeisterte Schilderung entwirft, »hat die Gestalten, die ihm die Natur geliefert, erst in sein Gemüth aufgenommen, und wie die Seelen im Fegefeuer, die dort nicht ihre Individualität, sondern ihre irdischen Schlacken einbüßen, ehe sie selig hinaufsteigen in den Himmel, so wurden jene Gestalten in der glühenden Flammentiefe des Künstlergemüthes so fegefeuerig gereinigt und geläutert, dass sie verklärt emporstiegen in den Himmel der Kunst, wo ebenfalls ewiges Leben und ewige Schönheit herrscht.«

Wie auf der »Madonna del Arco« bildet ein von Büffeln gezogener Wagen, hier aber von vorn gesehen, den Mittelpunkt der Composition. Er hat eben Halt gemacht, da die Schnitter an dem Orte angelangt sind, auf welchem sie ihre Zelte errichten wollen. Einer der Ochsentreiber, eine stolze Gestalt mit einer Fülle rabenschwarzen Haares, welche sich kranzartig um sein edel geschnittenes Angesicht legt, hat sich auf eines der kräftigen Thiere gelehnt und blickt träumerisch in die Ferne. Der andere Treiber sitzt noch auf seinem Thiere. Auf dem Wagen ruht ein alter Mann, neben ihm steht ein junges Weib mit einem Säugling, während im Hintergrunde des Wagens ein Mann beschäftigt ist, die Zeltstangen und das Zelttuch abzuladen. Rechts tanzt ein Landmann zu der Musik eines Pifferaro, und von links kommen jubelnde Schnitter und Schnitterinnen, von denen die vorderste ein volles Aehrenbündel in der Schürze trägt. In der Ferne erblickt man die sanft aufsteigenden Linien des Cap Circello bei Terracina.

Im Monat März 1831 verließ Robert Rom, um sich nach Paris zu begeben. Auf dieser Reise, die ihn zunächst nach Florenz führen sollte, passirte er die damals im Aufstande befindliche Romagna. In Terni traf er zu seiner Ueberraschung mit dem Prinzen Napoleon, dem Gemahle



der Prinzessin Charlotte, zusammen, welcher sich durch seinen jüngeren Bruder Louis Bonaparte, der damit den ersten Schritt auf seiner Verschwörerlaufbahn that, hatte verleiten lassen, an dem Aufstand Theil zu nehmen, wider den Willen seiner Frau, welche in Florenz den Ausgang des thörichten und aussichtslosen Unternehmens mit Angst erwartete. Wenige Tage nach Roberts Ankunft in Florenz, am 17. März, traf sie der schwerste Schlag: Prinz Napoleon starb plötzlich in Ancona an den Masern oder, wie Robert annahm, in Folge des aufregenden und aufreibenden Lebens, an welches er nicht gewöhnt war. Jetzt hielt es der Künstler für seine Pflicht, in diesen ersten Tagen des Schmerzes über den jähen Verlust, der trauernden Wittve zur Seite zu stehen. Er malte ihr nach einem Miniaturbilde das Portrait des Gatten, und in diesem täglichen vertrauten Verkehr entfaltete sich die freundschaftliche Neigung des Künstlers zu einem immer mehr an Kraft zunehmenden Gefühl leidenschaftlicher Liebe, welches er nicht mehr zurückdrängen zu müssen glaubte, nachdem die legitime Schranke gefallen war. Die Reise nach Paris wurde darüber vergessen. Noch am 4. Juni schrieb er, dass er dieselbe definitiv aufgegeben, als er plötzlich seinen Entschluss änderte und dennoch abreiste, vielleicht weil er einsah, dass seine Leidenschaft hoffnungslos war. Er kam noch rechtzeitig nach Paris, um Zeuge der Bewunderung und Begeisterung zu sein, welche seine Gemälde hervorriefen. Ausser den »Schnittern« waren noch sieben Bilder ausgestellt, unter welchen die »Beerdigung eines Erstgeborenen« das bedeutendste und zugleich ergreifendste war. Robert wurde selbst der Mittelpunkt zahlreicher Huldigungen; aber er fühlte sich in der Unruhe der grossen Stadt nicht behaglich. Er war zu sehr an das ruhige und beschauliche Leben in den italienischen Städten gewöhnt, und deshalb verliess er bald wieder die französische Hauptstadt, um sich durch die Schweiz nach Florenz zu begeben, wo er in den alten Kreis trat, aber auch in diesem nicht die Ruhe fand, die er suchte. Die Politik beherrschte damals zu sehr alle Gemüther, als dass nicht ein so starker und männlicher Geist, wie der der Prinzessin Charlotte, an derselben hätte Antheil nehmen sollen. Auch seine religiösen Ansichten stimmten nicht mit den freigeistigen Anschauungen der Prinzessin, und aus diesen Disharmonieen, welche sein leicht empfängliches Herz verwundeten, bildete sich allmählich ein Zustand heraus, der ihm den Aufenthalt in Florenz unerträglich machte. Zu ernstem Schaffen kam er nicht. Nachdem er einige Entwürfe gemacht, gab er den Plan des dritten Gemäldes in seinem Cyclus, der »Weinernte in Florenz«, auf und im Februar 1832 verliess er die Stadt, um nach Venedig überzusiedeln. »Mein drittes Bild der Jahres-



zeiten', schrieb er vor seiner Abreise, »würde jetzt in gutem Gange sein; wenn ich aber recht daran denke, will ich lieber Florenz verlassen! Es ist hier ein Dorn, der mich sticht; vielleicht werde ich ihn in der Entfernung weniger fühlen.«

Er täuschte sich. In Venedig wuchs seine Leidenschaft immer mehr, obwohl er sie heroisch bekämpfte, indem er sich eifrig an die Arbeit machte. Der »Carneval von Venedig« sollte den italienischen Winter illustriren, und wie gewöhnlich begann er seine Thätigkeit damit, dass er Ausflüge in die Umgebung, insbesondere nach Palestrina und Chioggia machte, um dort Costümstudien und Typen zu sammeln. Denn die Tracht der Stadtbewohner war ihm zu düster und eintönig, und er suchte daher bei den Landleuten und Fischern nach lebhafteren Farben. Je näher er aber dem Charakter und dem Leben dieser Leute, die sich um einen kärglichen Erwerb tausend Gefahren aussetzten, trat, desto mehr beschäftigten sie seine Phantasie. Sie traten mehr und mehr in den Vordergrund seines Gemäldes, die Masken wurden in den Mittelgrund verwiesen und schliesslich ganz entfernt. So wurde aus dem »Carneval von Venedig« die »Abreise der Fischer des adriatischen Meeres«, ein Gegenstand, von dem er in einem Briefe sagte, dass er niemals einen Stoff behandelt habe, der ihn so sehr begeistert, der so sehr für seine Natur, für seinen Kopf, für sein Herz und seinen Geschmack gemacht sei. In dem Typus dieser Fischer liessen sich noch orientalische Züge erkennen, welche auf den früheren Verkehr mit der Levante deuteten. Das Bewusstsein der täglichen Gefahr, der Ernst harter Arbeit drückte ihnen das Gepräge einer gewissen Melancholie auf, welche der eigenen Gemüthsstimmung des Künstlers nur zu sehr entgegen kam. Seine Briefe zeigen, mit welcher reissenden Schnelligkeit seine Leidenschaft und damit die Verdüsterung seiner Seele zunahm. Sie lähmte seine Phantasie, sein künstlerisches Schaffen in solchem Grade, dass er drei Jahre brauchte, um die »Abfahrt der Fischer des adriatischen Meeres« zu vollenden. Immer wieder kratzte er mit jenem Rasirmesser, welches er bald gegen sich selbst kehren sollte, Figuren aus, die ihm missfielen. Endlich, im November 1834 stand das Gemälde, welches ihm so viele Mühen und Verdriesslichkeiten bereitet hatte, vollendet auf der Staffelei. Bevor es nach Paris ging, wurde es in Venedig ausgestellt, wo es zwar wegen einzelner Details in der Presse heftig angegriffen wurde, aber im Ganzen einen solchen Enthusiasmus bei den Venetianern, die sich in ihrem Nationalstolze geschmeichelt fühlten, hervorrief, dass sogar Leute aus Padua und Treviso hinüberkamen, um ihre Neugier zu befriedigen.



Die mühevollle Art des Schaffens und das geistige Leiden, welches den Künstler während der Arbeit quälte, haben ihre Spuren auf dem Gemälde hinterlassen. Die Figuren sind lose an einander gereiht, der Composition fehlt es an Einheit und an jenem rhythmischen Schwunge der Linien, welcher den »Schnittern« einen unversiegbaren Reiz verleiht. Er konnte sich nicht genug thun, diesen Fischern, welche ihre Netze in den Stand setzen, die letzten Vorbereitungen zur Abfahrt treffen oder noch einmal vor schwerem Tagwerk der Ruhe pflegen, diesen Frauen, welche voll schwermüthiger Trauer und trüber Ahnungen in die ungewisse Zukunft blicken, etwas von seiner eigenen Gemüthsstimmung mitzutheilen. Dadurch ist in diese einfachen Menschen ein emphatischer, ja theatralischer Zug hineingekommen, welcher sie in eine ideale Sphäre rückt, der sie in Wirklichkeit nicht angehören. Der künstlerische Werth dieses Gemäldes ist demnach geringer als sein psychologischer: es ist das letzte Bekenntniß einer gemarterten, verzweifelnden, todesmüden Seele. »Ein Gedanke gefällt mir besonders an dieser ‚Abfahrt‘«, hatte er einst (im Juni 1832) an seine Schwestern geschrieben, »sie kündigt das Ende von allem an.« Ob er sich schon damals mit Selbstmordgedanken trug, vermag man nicht mit Sicherheit festzustellen, da er in seinen Entschlüssen überaus schwankend war und niemand ein rückhaltsloses Vertrauen schenkte, auch nicht seinem Bruder Aurèle, welcher die letzten Jahre in Venedig mit ihm zusammen lebte und in demselben Atelier mit ihm arbeitete. Alle Briefe, welche die Prinzessin Charlotte an ihn gerichtet, hat er verbrannt. Am 8. März erhielt er den letzten aus Florenz, in welchem die Prinzessin ihm zur Vollendung seines Gemäldes Glück wünschte und ihm anzeigte, dass sie nach Rom gehen wollte. Man darf mit Recht bezweifeln, ob sie die Neigung des Künstlers theilte oder ob sie überhaupt darum wusste. Der Condolenzbrief, welchen sie nach dem Tode Leopolds an Aurèle schrieb, betont zu sehr den ergebenen Freund, den Mann, der ihr die letzten Nachrichten von ihrem »armen Napoleon« gebracht, auf dessen Ergebenheit sie noch für spätere Zeit gezählt, als dass man dem Gedanken Raum geben könnte, sie hätte für den unglücklichen Künstler ein wärmeres Gefühl gehabt als das der Freundschaft. Eine Zeile dieses Briefes ist von den Biographen nicht beachtet oder doch nicht im Zusammenhang mit anderen Momenten ihrer Bedeutung nach völlig gewürdigt worden. Und doch ist sie vielleicht am ehesten geeignet, ein aufklärendes Licht in das Dunkel der letzten Lebensstage des Künstlers zu werfen. »Wie sehr mache ich mir Vorwürfe,« schreibt die Prinzessin, »dass ich nicht öfter nach Venedig geschrieben, dass ich ihn nicht mehr aufgefordert habe, nach Florenz zu kommen!« Vergleicht



man damit das unaufhörliche Schwanken in Bezug auf die Reise, welche er nach der Vollendung der »Fischer« zu seiner Erholung und seiner geistigen Erfrischung antreten wollte, wie er in den letzten Tagen Entschlüsse über Entschlüsse fasste, ohne einen derselben auszuführen, so hebt sich mit einem Male der dichte Schleier, welcher das Motiv des letzten und unseligsten seiner Entschlüsse bisher verbarg. Er erwartete von der Prinzessin Charlotte die Einladung, nach Florenz zu kommen, er mochte es derselben in seinen Briefen immer dringender nahe gelegt haben, und als sie kühl oder ausweichend antwortete, beschloss er seinem unerträglichen Dasein ein Ende zu machen, zumal ihm auf der anderen Seite das Bewusstsein, dass seine künstlerische Kraft im Abnehmen begriffen sei, den letzten moralischen Halt geraubt hatte. Am Morgen des 20. März 1835 ging Leopold Robert gegen seine Gewohnheit allein in das Atelier, welches nicht in seiner Wohnung, sondern im Palazzo Pisani lag, während ihn sonst sein Bruder stets auf diesem Gange begleitete. Dieser erfuhr erst später, dass Leopold allein ausgegangen sei. Von einer dunklen Ahnung getrieben, eilte er ihm nach. Er fand die Thüre verschlossen. »Ich klopfe, ich rufe ... nichts! Ich stürze mich wie ein Rasender gegen die Thür, welche ich mit Anstrengung zertrümmere; ich durchteile ein Vestibul, ich stosse eine zweite Thür ein wie die erste ... Grosser Gott! welch ein Blitzschlag! Mein armer Leopold liegt ausgestreckt, mit dem Gesichte gegen die Erde gekehrt, inmitten einer Blutlache! Wie versteinert bei diesem Anblick sinke ich auf die Kniee, um noch zwei Seufzer zu empfangen, welche dieser armen entseelten Hülle entflohen. Ich richte die Augen entsetzt auf seine Hände, um das grausame Werkzeug zu suchen, welches mir meinen unglücklichen Bruder geraubt hat, und ich sehe es auf einem Koffer liegen, auf den zuerst das Blut geflossen und von welchem Leopold herabgefallen war, nachdem es seinen höllischen Streich geführt hatte.« Robert hatte das Messer, dasselbe, mit welchem er schlechte Stellen von seinen Gemälden herunterzukratzen pflegte, mit solcher Energie gehandhabt, dass die beiden Hauptschlagadern des Halses durchschnitten und einer der beiden Halswirbelknochen verletzt waren. Der Todtenschein gab als Todesursache »tiefe Hypochondrie« an. Auf der Staffelei, vor welcher er seinen letzten Athemzug ausgehaucht, stand eine kleinere, etwas veränderte Wiederholung der »Schnitter«, welche der Graf Raczynski bei ihm bestellt hatte und welche dieser auch später für fünfzehntausend Francs ausgehändigt erhielt.

Noch früher als Robert hatte Jean Victor *Schnetz* (1787 — 1870), den wir schon unter den Historienmalern für Versailles kennen gelernt



haben, das italienische Sittenbild cultivirt, ohne dass es ihm jedoch gelungen ist, eine gleiche Hoheit des Stils und eine ähnliche Tiefe der Empfindung zu erreichen. David, Regnault, Gros und Gérard sind nach einander seine Lehrer gewesen, und über diesen Kreis ist er niemals hinausgekommen. Seine künstlerischen Erfolge haben denn auch sein Leben nicht überdauert, obwohl er sich in den zwanziger und dreissiger Jahren einer gewissen Popularität erfreute. Sie gründete sich jedoch weniger auf seine religiösen und profanhistorischen Gemälde, als auf seine Genrebilder aus dem römischen Volksleben, unter denen das »Madonnen-gelübde« (jetzt im Luxembourg) im Salon von 1831 sich neben Roberts »Schnittern« noch die Gunst des Publikums zu erringen wusste. Im Gegensatz zu Robert malte er gewöhnlich lebensgrosse Figuren, denen er aber nicht das Gepräge einer höheren, stilvollen Auffassung zu verleihen wusste. Jenes Gelübde vor der Madonna gilt dem kranken Knaben römischer Landleute, ein Seitenstück galt einem Mädchen. Rechnen wir noch das »Begräbniss eines Kindes«, die »vor der Ueberschwemmung flüchtenden Campagnolen«, die »weinende Römerin an der Leiche ihres Mannes«, den »Mönch als Arzt« dazu, so haben wir eine Gruppe von Bildern, in welchen sich eine gemeinsame Stimmung ausspricht, eine tiefe Melancholie und die Furcht vor einem tragischen Ereigniss. Die trockene, nüchtern berechnende Art, in welcher Schnetz diese Gegenstände vortrug — Heine schrieb, seine Bilder wären »mehr redigirt als gemalt« — diese mehr referirende, als reflectirende Art war freilich nicht im Stande, in dem Beschauer tiefere Empfindungen hervorzurufen. Aber immerhin ist die Wahl der Stoffe charakteristisch für eine gewisse Richtung, welche sich in der französischen Malerei unter dem Einflusse von Schnetz und Robert herausgebildet hat. Ihr Hauptrepräsentant ist Ernst *Hebert* (geb. 1817), dessen Erfolge zwar erst mit dem Jahre 1850 beginnen, dessen künstlerischer Charakter aber mit dem der vorausgegangenen Epoche übereinstimmt. Er widmete sich zuerst unter David d'Angers der Bildhauerkunst, trat dann aber in das Atelier von Delaroche ein und errang 1839 mit einer biblischen Composition, der »Findung von Josephs Becher in Benjamins Sack«, auf welcher bereits ein melancholischer Schatten ruhte, den römischen Preis. In Rom widmete er sich nicht ausschliesslich der idealen Malerei, sondern er hatte auch ein offenes Auge für die Reize des Volkslebens, die ihm aber zuerst von der malerischen Seite aufgingen. Er hielt sich enger an die individuellen Züge der einzelnen Erscheinung und wusste so seinen Genrebildern einen höheren ethnographischen Werth zu verleihen als es Robert gethan hatte. Ohne die scharfe Plastik der Form ganz in malerischen Duft aufzulösen,



that er doch von diesem so viel hinzu, um seinen Gemälden den Charakter einer über Robert hinausgehobenen Entwicklungsstufe zu verleihen. Noch stärker aber als jener betonte er das melancholische Element des italienischen Volkscharakters. Er steigerte es zu einer geistigen und physischen Krankhaftigkeit, und was bei seinem ersten erfolgreichen Bilde dieser Gattung, der »Malaria«, durch die Situation und durch den Stoff motivirt war, wurde bald zur spezifischen Eigenthümlichkeit aller seiner Gemälde aus dem italienischen Volksleben. Seine Nachahmer adoptirten diese interessante Kränklichkeit, bis Bonnat solchem Jammer ein Ende machte und das italienische Landvolk mit objektivem Realismus darstellte.

Héberts »Malaria«, welche im Salon von 1850 erschien (jetzt im Luxembourg), zeigt ein auf der Tiber langsam dahingleitendes Boot, auf welchem sich zwei Männer, drei Frauen und ein Kind im Schoosse der einen befinden. Einer der jungen Männer steht in stolzer ungebrochener Kraft, als wollte er der verderblichen Fieberluft, diesem schleichenden unsichtbaren Feinde, Trotz bieten, im Vordertheile des Fahrzeuges auf einen Bootshaken gestützt und vorwärts schauend, um den Lauf des Fahrzeuges zu richten. An den Bootsrand lehnt sich ein junges Mädchen, eine prächtige Gestalt, die ebenfalls noch in der Fülle der Gesundheit strotzt. Von jenem sehen wir nur das verlorene Profil, von dieser nur Rücken und Hinterkopf. Die aber, die ihr gegenüber sitzen, kehren uns ihr Angesicht zu. Eine der Frauen hat, vom Fieberfrost geschüttelt, den Mantel bis zum Kinn emporgezogen. Ihre einzige Hoffnung ist das Heiligenbild, welches neben ihr auf der Bank steht. Ihre Nachbarin mit dem nackten Knaben auf dem Schoosse, welcher so ungenirt daliegt, wie der kleine Heiland, wenn er auf dem Schoosse der Madonna eingeschlafen ist, blickt schwermuthsvoll in die Ferne. Etwas tiefer, am Boden des Fahrzeuges, kauert ein junger Mann, der ebenfalls, von den Vorboten des Sumpffiebers schon berührt, den Mantel um die Schultern gelegt hat. Es gilt, so schnell als möglich der Atmosphäre des Fiebers zu entfliehen. Aber diese verderbliche Luft scheint wie Blei auf dem abschüssigen Ufer mit seiner spärlichen, von der Sonne verbrannten Vegetation, auf dem Spiegel des Flusses und dem Boote selber zu lasten, das sich kaum vorwärts zu bewegen scheint. Die Figuren sind von der Luft wie von einem feinen Dunste umflossen, der sich dämpfend und brechend auf die Lokalfarben legt und dadurch dem Ganzen einen unbestimmten, matten Charakter giebt, welcher diese Situation vortrefflich kennzeichnet, der aber, wie sich später herausstellte, nur der Abglanz von Héberts künstlerischer Individualität war. »Das Charakteristische der Hébertschen



Bilder,« sagt Moritz Hartmann*), »ist eine in Farben und Formen nach aussen gekehrte, manifestirte Innerlichkeit eines gewissen einzelnen und einzigen Menschen. Melancholie der Physiognomie sowohl wie des ganzen Gegenstandes und eine überaus wohlthuende, milde, gedämpfte Harmonie der Farben.« Obwohl Hébert die eingehendsten Naturstudien gemacht hat, so eingehend, dass er sich Jahre lang in die Einsamkeit apenninischer Dörfer begrub, um das unverfälschte Leben der italienischen Landleute kennen zu lernen, beeinflusste seine Subjectivität immer die Realität des Lebens. Seine Figuren sind in der Tracht, in der Bewegung, in ihrer ganzen Individualität getreu der Natur abgelascht und das Beiwerk ist stets mit der peinlichsten Sorgfalt wiedergegeben. Aber in diesen individuellen Zügen spiegelt sich ein zartes, hoch entwickeltes Seelenleben, eine bis zur höchsten Sensibilität gesteigerte Fähigkeit des Empfindens, welche man wohl ausnahmsweise antreffen mag, die aber für alle Figuren Héberts, am stärksten für die weiblichen — kräftige Männer darzustellen, ist seine Sache nicht — typisch geworden ist. Man glaubt in jedem dieser Frauen- und Mädchengesichter einen Roman zu lesen, und bisweilen hat er in grösseren Compositionen wirklich einen solchen erzählt. So in einer Brunnenscene, »Rosa nera« betitelt (im Salon von 1859), auf welcher sich die Unterhaltung der alten Weiber und Dirnen um ein abseits sitzendes Mädchen dreht, welches nach der strengen Sitte der Apenninendörfer warten muss, bis die anderen Wasser geschöpft haben, weil es seine Tugend nicht tapfer genug vertheidigt hat und in einer schwachen Stunde seinem Verführer unterlegen ist. Das war ein Stoff für Hébert. Alles Herzeleid der Welt hat er in die gramdurchfurchten Züge dieses kranken, blassen Mädchens gelegt, dessen eigenartige Schönheit noch durch die tiefen Schatten des Kammers und der Schwermuth hindurch leuchtet. In demselben Salon war eine Brunnenscene ohne romanhafte Verwicklung ausgestellt, die »Frauen von Cervara«, einem kleinen Gebirgsdorf bei Rom (jetzt im Luxembourg). Hier giebt sich in den Stellungen und Bewegungen der drei Figuren, eines jungen Mädchens und eines Kindes, welche auf der zum Brunnen emporführenden Felsentreppe herabsteigen, und einer Alten, die mit dem kupfernen Wassergefäss emporsteigt, eine ausserordentliche Wahrheit und Feinheit der Beobachtung und eine vollendete Anmuth kund. Im Gegensatz zu den theatralischen Posen und Attituden, welche den meisten Figuren Roberts eigenthümlich sind, bewundern wir die freie Natürlichkeit und Ungezwungenheit der Stellungen, der Bewegungen des Körpers und der

*) Bilder und Büsten. S. 246 f.



Extremitäten. Wir werden fortan diesen Vorzug häufig an den Genrebildern der neuesten Zeit zu preisen haben, während sich in den religiösen, den historischen Bildern und in den Monumentalmalereien, also in Werken, die man unter dem Namen der ‚Grande peinture‘ begreift, die Neigung zum Theatralisch-Pathetischen auch in der modernen Epoche ungeschwächt erhalten hat. Diese Neigung, welche ursprünglich im französischen Nationalcharakter begründet war, ist allmählich durch die Tradition geheiligt worden. Sie findet ihr Seitenstück in der scenischen Darstellung. Während die Schauspieler des Théâtre français bei der Interpretation moderner Comödien auf das eifrigste bestrebt sind, in jeder Bewegung, in jeder Geste, im Tonfall der Rede ein täuschendes Abbild des wirklichen Lebens zu geben, huldigen sie bei der Darstellung classischer Dramen einem geschraubten, unnatürlichen Pathos und einer Gemessenheit und Gespreiztheit in den Bewegungen, welche die Zeit in die Erinnerung zurückrufen, wo Corneille und Racine ihre Römer und Römerinnen in Allongeperrücken und Reifröcken agiren liessen.

Hébert hat sich auch als Portraitmaler einen Namen gemacht. Die interessante Blässe und Kränklichkeit, welche er durch bläuliche und violette Töne im Fleisch zu erzeugen suchte, fanden in der vornehmen Gesellschaft Beifall. Für Damen, die gern ätherisch und recht aristokratisch aussehen wollten, kann man die subjective Auffassung Héberts und seinen zarten, schattenhaften Farbauftrag, der an van Dyck erinnern sollte, gelten lassen. Für gesunde, kräftige Naturen passte diese verschwommene Darstellungsweise freilich nicht. In der vornehmen Welt und in derjenigen, welche mit ihr rivalisiren will, erfreut sich Hébert auch heute noch einer grossen Beliebtheit, zumal da er sich mit Geschick in die moderne Stoffmalerei hineingefunden hat. Neben der Portraitmalerei hat er in neuester Zeit besonders Stoffe aus der heiligen Geschichte bevorzugt. Schon 1853 hatte er mit einem »Judaskuss« einen Erfolg erzielt, der ihm zum zweiten Male die Pforten des Luxembourg öffnete. Hatte er hier schon Christus mit dem Schleier seiner gewohnten Sentimentalität umflort, so zeigte sich seine Specialität noch stärker in der Darstellung von weiblichen Einzelfiguren, einer »Mater dolorosa«, einer »heiligen Agnes« (im Salon von 1881), welche an schwärmerischer Empfindsamkeit und duftiger Körperlosigkeit kaum noch zu übertreffen ist. Neuerdings hat er auch seinen Antheil an der Ausschmückung des Pantheons erhalten, für welches er fünf Kolossalfiguren, Christus in der Mitte, zu schaffen hat, welche in der Kuppel in Glasmosaik ausgeführt werden sollen.

Die übrigen Maler, welche das italienische Sittenbild behandelten, durften sich nicht gleicher Erfolge rühmen. Jean Claude *Bonnefond*



(1790—1860) hielt sich eng an Schnetz und Robert. Rudolph *Lehmann* (geb. 1819) folgte anfangs der classischen Auffassung Roberts (die Spinnerin 1842, die Pilgerin 1845), suchte dann durch Darstellung figurenreicher Scenen eine stärkere malerische Wirkung zu erzielen (Sixtus V. segnet die pontinischen Sümpfe, 1847, im Museum von Lille) und liess sich endlich von Hébert beeinflussen (Früher Morgen in den pontinischen Sümpfen 1859). Paul Alfred de *Curzon* (geb. 1820), ein Schüler von Drolling und Cabat, kam von der italienischen Landschaft zur Schilderung des italienischen Volkslebens, welches er aber noch weichlicher auffasste als Hébert (Blumenmädchen in Neapel, Spinnerin von Subiaco, Dominikaner ihre Kapelle ausmalend, 1867, im Luxembourg). Auch ein Deutscher, Karl *Müller* aus Stuttgart (1813—1881), ein Schüler von Ingres, gehört zu dieser Gruppe. In dem erfolgreichsten seiner Bilder, dem »Octoberfest in Rom« (il saltarello, 1848, in der königlichen Villa Berg bei Stuttgart) hat er das römische Volksleben von der anmuthig-heiteren Seite aufgefasst.

Die politische Umwälzung des Jahres 1848 und die damit verbundene Begründung einer neuen Staatsform ist auch für die Entwicklung der Kunst entscheidend gewesen. Die alten Götter wurden gestürzt, und die Malerei bekannte sich zu einem neuen Evangelium. War in David, Ingres und selbst in Delaroche noch der Idealismus herrschend gewesen, so erhob jetzt der Naturalismus, immer rücksichtsloser angreifend und verneinend, sein Haupt. Auf den folgenden Blättern wird man die Geschichte seiner Kämpfe lesen.

