



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Henri Regnault.

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

eine der herrlichsten Tonschöpfungen ist, die es auf der Welt giebt, von höchstem Adel und absolutester Formvollendung? Das Lied ist gänzlich unbekannt. Beethovens und Schuberts sämtliche Lieder sind in der Edition Peters jetzt für ein paar Mark zu haben — was bedarf es da noch bei dem einzelnen Liede der Opus- oder der Jahreszahl? Brahms' sämtliche Lieder kosten vielleicht hundert Mark, und abschreiben lassen darf man sie sich ja nicht, wenn man nicht von Herrn Simrock in Berlin — wie er auf dem Umschlage jedes Brahms'schen Liederheftes grimmig androht — durch die Staatsanwaltschaft verfolgt werden will. Wie freundlich wäre es da gewesen, wenn Loeper immer hübsch die Opus-ziffer angegeben hätte!

Doch genug der Wünsche und Ausstellungen. Wir haben selten ein Buch mit so freudigen Erwartungen zur Hand genommen wie diesen ersten Band einer neuen Goetheausgabe. Die rundeste und süßeste Frucht der Goetheforschung hofften wir in dem Loeperschen Kommentar zu Goethes Gedichten zu finden. Aber mit wachsender Enttäuschung haben wir das Buch studirt, trotz mancher interessanten Einzelheiten, durch die es uns erfreut hat. Wenn die Kreise der Goethegemeinde, anstatt sich zu erweitern, in Folge dieser Ausgabe sich zusammenzögen, ein Wunder wäre es nicht: die Loepersche Arbeit ist nach Inhalt und Form viel eher geeignet zu entfernen als anzulocken.



Henri Regnault.

Von Adolf Rosenberg.

Sür Henri Regnault ist der leidenschaftliche Patriotismus seiner Landsleute so thätig gewesen, daß der Geschichtschreiber Mühe hat, aus dem Gewirr der enthusiastischen Lobeserhebungen das Bleibende herauszufinden und den Maler von dem Patrioten zu trennen. Da Regnault in einem der letzten Kämpfe des deutsch-französischen Krieges einen frühen Tod gefunden hat, so erscheint er in den Augen der Franzosen fortan in der doppelten Gloriole des großen Künstlers und des todesmutigen Märtyrers, welcher sein Blut auf dem Altare des Vaterlandes verspritzt hat. Diesem durch die Tollkühnheit des Malers hervorgerufenen Zufalle ist es wohl in erster Linie zu danken, daß sich bereits um den Toten eine umfangreiche Literatur gebildet, daß man seine Briefe herausgegeben und ihm ein Denkmal in der École des beaux-arts gesetzt hat, sowohl um ihn zu ehren, als um die künstlerische Jugend Frankreichs zur Nacheiferung

anzuspornen. Die Erinnerung an ihn weckt den schlummernden Chauvinismus zu immer neuen Drohungen und Schmähungen gegen die „Mörder.“ Jules Clarétin, der fanatische Publizist, steht nicht vereinzelt da, indem er den Tod Regnaults un meurtre stupide nannte, und er sprach gewiß aus dem Herzen der meisten seiner Landsleute, indem er eine Besprechung der Publikation von Regnaults Briefen mit der emphatischen Apostrophe schloß: „Wir selbst haben früher, ebenso großmütig wie naiv, den Hingang eines Theodor Körner, des deutschen Tyrtaus, welcher im Kampfe gegen uns den Tod fand, eifrig gefeiert. Es ist hoch an der Zeit, in gleicher Weise diesen Künstler zu feiern, welcher für unser Vaterland und von der Hand der Brüder Körners starb!“ Hat doch selbst das Generalkommissariat der Pariser Weltausstellung in der elegischen Vorrede zum offiziellen Kataloge, welche den Tod so vieler ausgezeichneten Künstler beklagt, der „jungen Leute, die in der Blüte ihrer Jugend auf den Schlachtfeldern gefallen sind wie Henri Regnault“ gedacht, ohne daß in Wirklichkeit außer ihm Verluste von Künstlern zu betrauern sind, von welchen die französische Kunst großes zu erwarten hatte. Auch Regnault wäre, wenn er sich auf der von ihm betretenen Bahn weiter fortbewegt hätte, für die fernere Entwicklung der französischen Kunst eher schädlich als förderlich gewesen. Wenn man seine Werke mit Augen betrachtet, welche nicht durch das leidenschaftliche Feuer des Patriotismus getrübt sind, kommt man notwendig zu dem Schlusse, daß es diesem durch und durch auf den äußeren Effekt, auf das Blendwerk eines komplizierten koloristischen Apparates angelegten Talente vollkommen an jener mächtigen Innerlichkeit der schöpferischen Seele fehlte, welche allein die Bürgschaft großer Thaten ist, welche das Genie von der Routine, welche Delacroix von Delaroche trennt. Charles Blanc ist der einzige von den französischen Kritikern gewesen, welcher sich in Betreff Regnaults die Mäßigkeit des Urteils bewahrt hat. „Wäre Regnault ein großer Maler geworden?“ fragt er in seiner Charakteristik des Künstlers. „Man darf es wohl glauben. Indessen hätten seine entschiedenen Neigungen für den Realismus und den Kolorismus ihn vom rechten Wege abwendig machen oder ihn wenigstens daran hindern können, den höchsten Gipfel zu erreichen. Regnault war, wie man zugeben muß, der rechte Sohn seiner Zeit. Er gehörte zu jener Künstlergeneration, welche, bis zur Sinnlosigkeit eingenommen für die Außenseiten der Natur, an der menschlichen Kleidung, an den Trachten der verschiedenen Völker, an der Fassade der Paläste, an dem ersten Anblick der Dinge hängen bleibt. Als ob die menschliche Seele nichts mehr hätte, was unsre Kunst zu interessiren würdig wäre, zieht man es vor, die prächtige Hülle eines Arabers oder die grellfarbigen Lumpen eines Spaniers wiederzugeben als irgend einen Gefühlsausdruck. Ach, so haben es die großen Meister nicht verstanden, ich meine die größten. Was sehen wir bei ihnen? Eine stolze Zeichnung, eine ruhige Wirkung, eine einfache Technik. Die Formen, das Gepräge des beabsichtigten Charakters sind auserlesen in ihrer

Modellirung und in ihrer Bewegung. Das Kolorit, mit welchem diese Formen bekleidet sind, dient nur dazu, um sie besser hervortreten zu lassen. Ganz im Gegenteil verherrlichte die Schule, von welcher sich Regnault treiben ließ und deren glänzendes und gefeiertes Haupt er werden sollte, eine Kunst, welche den Literaturen in Zeiten des Verfalles gleicht, in welchen die Würde des Inhalts unter dem Flitter des Stils verschwindet.“ Diese für die ganze moderne Historienmalerei Frankreichs zutreffende Kritik aus der Feder eines Franzosen ist umso wertvoller, als die meisten Franzosen gar kein Auge, gar kein Verständnis für die schiefe Ebene haben, auf welcher sich ihre Historienmalerei abwärts bewegt, gar kein Gefühl für die widerwärtige Blut- und Leichenmalerei, welcher Regnault und alle übrigen mit leidenschaftlicher Hingabe huldigten und huldigen. Charles Blanc nennt selbst Paul de Saint-Victor einen Kritiker mit scharfem Blicke, weil er darauf hingewiesen hat, daß Henri Regnault, ein junger Mann von liebevollem Charakter und von hingebender Güte für seine Freunde, eine sonderbare Vorliebe für Szenen des Mordes hatte. Mit einem bis zu dem feinsten Raffinement zarten Pinsel liebte er es, blutige Dramen zu malen, den Blitz schneidiger Schwerter und das Grausen abgeschlagener Köpfe. Mit einem Kolorit, welches heiter und festlich, herb und köstlich zugleich war, stellt er mit Vorliebe den maurischen Henker dar, welcher nach einer Hinrichtung seinen Säbel abwischt, und die Tänzerin Salome, welche mit lüfternem Lächeln auf die Enthauptung Johannes des Täufers wartet.

Regnaults kurze Lebensgeschichte, vor allem aber seine brieflichen Aufzeichnungen lehren uns, daß er trotz großer Gemüths tiefe als Künstler der spezifisch malerischen Anschauung folgte, welche nur die Oberfläche der Dinge streift. Seine Leidenschaft war nur Strohfeuer, sie kam meist aus dem Grunde eines Feuergeistes herauf; nicht die verzehrende, aber immer sich erneuende Flamme des Genies war sein Leitstern, sondern die Caprice und Nervosität, welche sein Auge unersättlich machten und ihn in ungemessene Formen trieben. Geboren am 30. Oktober 1843 in Paris als der Sohn eines hervorragenden Chemikers, der später Direktor der Porzellanmanufaktur in Sèvres wurde, gab er schon frühzeitig Beweise eines ungewöhnlichen Talentes, indem er, wie Géricault, mit welchem er auch in seinem kurzen, meteorartigen Lebenslaufe und in der Kühnheit seiner realistischen Bestrebungen Ähnlichkeiten hat, Tiere, besonders Pferde zeichnete. Seine Schulstudien wurden jedoch durch den leidenschaftlichen Trieb zum Zeichnen nicht vernachlässigt. Als er sie beendet hatte, trat er in das Atelier von Lamotte, eines Schülers von Ingres. Hier erwarteten ihn nur Enttäuschungen, da die stillstehende Methode seines Lehrers den auf eigene Hand in den zoologischen Gärten und Tierställen gewonnenen Naturstudien entgegenlief. Sein Auge sehnte sich nach der Farbe, und er hielt sich deshalb mehr an die Koloristen des Louvre, Rubens, Tizian und Veronese, als an das freudlose und frostige Rezept seines Lehrers. Solange er sich aus Respekt an die Unterweisungen des

letztern hielt, gelang es ihm nicht, den römischen Preis zu erringen. Erst nachdem er zu Cabanel gegangen war, welcher den Individualitäten seiner Schüler freien Spielraum ließ, drang er durch und erhielt den Preis für eine Komposition „Thetis bringt die Waffen des Achilles.“ Im Frühjahr 1867 begab er sich nach Rom; aber die ewige Stadt entsprach seinen Erwartungen bei weitem nicht. Hätte sein erster Besuch Venedig gegolten, so wäre sein unerfättlicher Durst nach Farbe und Licht vorübergehend gestillt worden. Aber Rom mit seiner ersten Schönheit, deren architektonisch-plastischer Charakter auch in der Landschaft und in den Menschen wiederklingt, vermochte ihn nicht lange zu fesseln, obwohl er sich alle Mühe gab, wenigstens dem römischen Volksleben einige malerische oder doch für sein Bestreben nach Charakteristik dankbare Seiten abzugewinnen. Immerhin ließ er sich von dem klassischen Hauche der Villa Medici, welche damals unter Héberts Leitung stand, eine Zeit lang tragen. Ein Besuch, welchen er in Gemeinschaft mit Kollegen im Januar 1868 Neapel abstattete, um daselbst Zeuge eines Vesuvausbruches zu sein, scheint einen nachhaltigen Eindruck auf ihn geübt zu haben. Wie Fromentin verstand er es, ebenso glühend und leidenschaftlich wie mit dem Pinsel auch mit der Feder zu malen und seine Vesuvbesteigung mit brennenden Farben zu schildern. „Zum Lohn für unsre Anstrengungen befanden wir uns vor einem wahrhaft höllischen Schauspiel. Die Lava stieg kochend aus einer Art von Tunnel empor und floß wie ein Strom geschmolzenen Metalls dahin, welches nur weißliche Glut ausstrahlte. Auf Augenblicke hemmte sie ihren Lauf, hob sich dann zu wiederholten malen empor wie die Brust eines schwer atmenden Riesen, und jedesmal ließ sie wie tiefe Seufzer Schwefeldämpfe emporsteigen, welche der Wind weit von uns forttrieb. Über unsern Köpfen dehnte sich, einem großen Federbusche vergleichbar, die von dem roten Widerschein der Lava beleuchtete Dampfwolke aus. Alle zehn oder fünfzehn Sekunden spie der Krater eine pechschwarze Wolke aus, welche wie ein kolossaler Baum emporstieg und als Aschenregen wieder herabfiel. Mitten aus dieser schwarzen Fontaine sprangen glühende Steine bis zu einer ziemlich beträchtlichen Höhe heraus, fielen wieder herab und rollten von den Abhängen des kleinen Kegels herunter. Es war ein Feuerwerksbouquet in großem Stil, welches mit einem seinem Umfange entsprechenden Geprassel abgebrannt wurde.“

Seine Sehnsucht ging nun über das Meer hinaus, nach Spanien, nach Afrika, nach Marokko. In Briefen gab er seinen Wünschen und Träumen Gestalt. „Ich will die ersten Mauren wieder erstehen lassen, reich und groß, schrecklich und wollüstig zugleich, wie man sie nur noch in der Vergangenheit sieht. Dann Tunis, dann Ägypten, dann Indien. Ich werde von Begeisterung zu Begeisterung steigen, ich werde mich mit Wundern berauschen, bis ich, vollkommen trunken und mit Visionen erfüllt, in unsre düstere und alltägliche Welt zurückfallen kann, ohne zu befürchten, daß meine Augen das glänzende Licht

verlieren, welches sie zwei oder drei Jahre lang sehen sollen.“ Regnault trug sich also bereits mit Plänen, welche nachmals der abenteuerliche Russe Wereschagin verwirklichte. Wenn Regnaults Laufbahn nicht ein so frühzeitiges Ende gefunden hätte, wäre er nach diesem Programm im günstigsten Falle ein Ethnograph mit dem Pinsel oder, wie sich Clarétin treffend ausdrückt, „ein Universallexikon der Farbe“ geworden. Da er sich durch einen Sturz vom Pferde und durch das römische Klima eine Erschütterung seiner Konstitution zugezogen hatte, welche ihm gefährlich zu werden drohte, wurde die Erfüllung seiner Wünsche erleichtert. Im September 1868 begab er sich nach Spanien. Anfangs machte ihm die Roheit der Stierkämpfe einen peinlichen Eindruck. Aber zu gleicher Zeit wurde sein Auge durch die farbige Pracht der Kostüme, welche die Picadores trugen, versöhnt, und er gewöhnte sich so schnell an diese grausamen Schauspiele, daß er den Plan faßte, eine Judith mit dem Haupte des Holofernes zu malen. Er suchte in Madrid mit Vorliebe die Lokale auf, in welchen sich das niedrige Volk, Droschkenkutscher, Portiers und Obsthändler, vergnügten. „Schreckliche Physiognomien“ bekam er da zu sehen, aber auch eine Volksjägerin Doloris, deren Altstimme, deren Mund und Lippen, deren Haare „geringelt wie Schlangen und von prächtigstem Schwarz“ ihn derartig begeisterten, daß er sie als Modell für seine Judith benutzen wollte. Goyas charaktervolle Typen aus dem Volksleben haben ihn in erster Linie dazu veranlaßt, sich mit den Gewohnheiten des Volkes vertraut zu machen. Daneben war er auch ein gern gesehener Gast in den Salons der vornehmen Gesellschaft, in welcher er einflußreiche Gönner fand, die auch seine Bekanntschaft mit dem General Prim vermittelten. Im Salon von 1868 hatte er bereits durch ein weibliches Porträt die Hoffnungen, welche man auf ihn gesetzt hatte, gerechtfertigt. Der Salon von 1869 führte ihn durch sein Reiterporträt des Generals Prim mit einem Schlage in die Reihe der gefeiertsten Maler Frankreichs.

Regnault war während der Revolution in Madrid geblieben und hatte mit Spannung die Ereignisse verfolgt, aus deren Mitte die Heldengestalt Juan Prim hervortrat, dessen romantisches Leben die leicht entzündliche Phantasie des jungen Malers in Flammen setzte. Er nannte in einem Briefe die Empörung der Spanier gegen die bourbonische Königin „eine Musterrevolution, die erste kluge und vernünftige Revolution, welche es gegeben hat.“ Alles war glatt und ruhig abgelaufen; nicht ein Tropfen Blut war geflossen. Aber darum war der Jubel nicht minder laut und eifrig, welcher den siegreichen Führer am 8. Oktober 1868 bei seinem Einzuge in Madrid empfing. Diesen Moment des größten Enthusiasmus griff Regnault auf, nachdem er die Erlaubnis erhalten hatte, den General zu porträtieren. Prim war ein Mann von nur mittelgroßer Gestalt und von blasser Gesichtsfarbe, und deshalb bediente sich Regnault eines schon von den antiken Künstlern, von den großen Bildhauern der Renaissance, von Donatello und Verrocchio, auch von dem

großen Maler des Landes, von Velasquez, mit Erfolg angewendeten Kunstgriffs. Er setzte die schwächliche Gestalt unbedeckten Hauptes auf einen mächtigen andalusischen Hengst von schwarzer Farbe und verlieh so dem Reiter den heroischen Charakter, welchen die Natur seinem Außern versagt hatte. Die prächtigsten Pferde der königlichen Marställe waren dem Maler, der ohnehin mit der Natur des edeln Tieres aufs innigste vertraut war, zur Verfügung gestellt worden. Er schlug sein Atelier in einer Wagenremise auf, in deren Nähe sich eine Reitbahn befand, in welcher ihm Stallknechte die Pferde vorritten, damit er ihre Bewegungen studiren konnte. Der Marschall hält auf einer Anhöhe, über welche ein leichter Wind streicht, der mit seinen Haaren und der Mähne des Pferdes spielt. Er hat mit kräftigem Ruck die Zügel angezogen, sein Körper neigt sich etwas nach rückwärts, und das ungeduldige Kopf senkt, dem Drucke der Zügel wenn auch widerwillig gehorchend, sein stolzes Haupt. Die dunkelgrüne Uniform ist bestaubt. Aber kräftig und mit plastischer Ruhe heben sich Kopf und Reiter von dem blauen Himmel und den farbigen, bewegten Gruppen des Hintergrundes ab. Von der Anhöhe herab bewegen sich nämlich die Soldaten der Revolutionsarmee der Ebene zu, wilde, abenteuerliche Gestalten, die einen in Uniformen, die andern in malerischen Lumpen, wie sie der Zufall zusammengewürfelt hatte, und über ihnen flattern die bunten Fahnen in der Luft. Sie jauchzen ihrem Führer zu, welcher den Ruhepunkt, den sichern Felsen in dieser bewegten Menge bildet. So gewann dieses Bildnis zugleich einen historischen Charakter.

Aber der General selbst hatte für die großen Absichten des Malers kein Verständnis und verweigerte ziemlich brüsk die Annahme des Porträts. Die Gründe, weshalb er es ablehnte, sind nicht ganz bekannt. Der Hauptgrund war jedenfalls der, daß der Marschall an der Soldateska im Hintergrunde Anstoß nahm, unter welcher sich auch katalonische Bauern mit Dreschfliegeln befanden. Er, der seine Aristokrat, wollte nicht gern an den revolutionären Ursprung seiner Macht erinnern sein. Auch fühlte sich seine Vorliebe für militärische Akkuratess und Sauberkeit durch die nachlässige Tracht und Haltung, welche Regnault als durch die Situation begründet angenommen hatte, etwas verletzt. Er bestand auf einigen Änderungen, und da sich Regnault nicht dazu verstehen wollte, behielt der Maler sein Bild. Man darf wohl sagen, zum Glück, da das Meisterwerk des jungen Künstlers, welches er durch seine spätern Arbeiten nicht wieder übertroffen hat, in eine öffentliche Sammlung, erst in den Luxemburg, dann in das Louvre gekommen ist und zugleich den Namen des Künstlers durch die Weltausstellungen von Wien und Paris allgemein bekannt gemacht hat. Es ist eine jener Schöpfungen vom Schlage des „Floßes der Medusa“ und der „Barke des Dante,“ vor denen man fühlt, daß in ihnen ein neuer Gedanke Gestalt gewonnen, daß in ihnen ein reformatorischer Geist sein erstes Wort gesprochen hat. Aber Regnaults fernere Laufbahn hat gezeigt, daß er mit jenen schöpferischen Genies nicht zu

vergleichen ist, daß er ein Vulkan war, der wohl einmal eine Flammensäule emporstoßen konnte, der aber damit seine Kraft erschöpft hatte. Von Rom hatte er ein halbvollendetes Gemälde „Judith und Holofernes“ mitgebracht, welches ihn unablässig beschäftigte, und daneben tauchte bereits der Gedanke an eine „Salome“ auf.

Als Inhaber des römischen Preises hatte er die Verpflichtung, nicht nur alljährlich Proben von dem Fortgange seiner Studien, sondern auch eine Kopie nach dem Gemälde eines klassischen Meisters abzusenden. Für diesen letztern Zweck wählte er das unter dem Namen Las Lanzas (Die Lanzen) bekannte Bild des Velasquez im Museo del Prado in Madrid, welches, die Übergabe von Breda darstellend, jenen Namen von den in die Höhe gerichteten Lanzen der Leibgarde Spinolas erhalten hat. Die Wahl dieses Gemäldes, welches einen historischen Vorgang einfach und schlicht erzählt, beweist, daß er sich damals noch in der gleichsam epischen Stimmung befand, welche die Beschäftigung mit dem Bildnisse Primis in ihm, wenn auch nur vorübergehend, erzeugt hatte. Eine Kopie von diplomatischer Treue vermochte er freilich nicht zu liefern. Er nahm an, daß die Zeit dem ursprünglichen Glanze der Farben Abbruch gethan hätte, und malte das Bild so, wie er glaubte, daß es zu den Zeiten des Velasquez ausgesehen haben würde. Es steckte in ihm ein gutes Stück von dem leidenschaftlichen Eifer jener politischen Parteien, die man, je nach ihrem Vaterlande, Exaltados oder Progressionisten nannte. „In Spanien,“ sagt Charles Blanc treffend, „ist er ebensosehr und vielleicht noch mehr Spanier als es Ribera und Zurbaran waren, was die outrirten Aquarellen und die furios hingeworfenen Gemälde beweisen, welche rohe Arragonier, Maultiertreiber von La Mancha, schwarzbraune Andalusier, Bewohnerinnen von Madrid und Baska darstellen. In Marokko ist er noch afrikanischer, noch mehr Araber, Beduine, Maure als Delacroix.“ Im Frühling ging er wieder nach Rom zurück, um seine zurückgebliebenen Sachen für den Transport nach Spanien zu ordnen. Während dieser Zeit begann er seine „Salome,“ welche der erste Schritt auf dem Wege war, den Regnault für den richtigen hielt. Es kam ihm garnicht darauf an, den Vorgang nach der biblischen Überlieferung zu schildern. Er ließ deshalb auch das Haupt Johannes des Täufers weg, das sich sonst die Maler, welche an dieser Szene Gefallen fanden, niemals haben entgehen lassen, und konzentrierte das Interesse allein auf die Gestalt der Salome, in welcher er den Dämon der blutdürstigen Wollust mit einem infernalischem Raffinement personifizierte. Diese Absicht des Künstlers trat mit der Zeit so sehr in den Vordergrund, daß er das ursprüngliche Motiv ganz vergaß. „Salome ist ein Name,“ schrieb er, „der nicht bizarr genug ist; ich möchte einen Namen haben, den niemand aussprechen kann.“ Im Anfang des August ging er zum zweitenmale nach Spanien und zwar zunächst nach Alicante, wo er sich mit seinem Freunde Clairin eine Zeit lang aufhielt. Dann begaben sich beide nach Granada, und hier, im Angesichte der

schimmernden Pracht der Alhambra, enthüllte sich seinen Augen die Welt, die er sich erträumt hatte. Damals stieg der erste Gedanke an die „Hinrichtung“ in seiner Phantasie auf. Die Briefe, welche er unter dem Eindruck der maurischen Paläste schrieb, atmen eine orientalische Glut. Die Einsamkeit der Alhambra bezauberte ihn, und Tage lang hielt er sich in ihren Hallen auf, um seine Studien zu machen.*) Während eines Ausfluges nach Gibraltar hatte er jedoch einen Blick auf die afrikanische Küste geworfen, und fortan klammerte sich seine Sehnsucht, die ihn nirgends lange rasten ließ, an dieses Land der ewigen Sonne. Der Gedanke an den Winter in Granada verursachte dem Künstler, der sein Leben lang fröstelte, Unbehagen, und sein ganzes Streben war darauf gerichtet, die künstlerischen Entwürfe, die er begonnen, in Afrika auszuführen. „Ich gestehe,“ schrieb er noch während seines Aufenthalts in Spanien, „daß mir Italien im Vergleich zu Spanien trübe, zu sehr bekannt und verbraucht erschienen ist. Die Italiener, Männer sowohl wie Frauen, sind mir zum Überdruß; ihre Trachten kommen mir schwarz, langweilig, unharmonisch blendend vor. Welch ein Unterschied gegen Spanien, welches gleichwohl nur ein Übergangsstadium, eine Zwischenstation ist! Der Osten ist es, der mir über alles geht, den ich ersehne, den ich haben will. Ich glaube, daß ich dort allein zum Vollgefühl meiner Kraft gelangen werde.“

Im Dezember 1869 ging er nach Tanger, wo er sich in einem maurischen Hause niederließ und auf einem mit Glas gedeckten Hofe sein Atelier aufschlug. Hier vollendete er zunächst seine „Salome,“ welche bereits einen Käufer gefunden hatte, und schickte sie dann nach Paris, wo sie im Salon von 1870 zur Ausstellung gelangte. „Das Bildnis Prims ist ganz Spanien, die Salome der ganze Orient,“ schrieb Theophil Gautier in seiner Begeisterung; aber das moderne hätte er hinzufügen können. Die Tochter der Herodias sitzt auf einem mit Elfenbein inkrustirten kastenartigen Möbel, wie man es heutzutage im Orient, in Ägypten und in der Türkei überall findet. Sie hat die Rechte nachlässig in die Seite gestemmt und umspannt mit der Linken einen Satagan mit elfenbeinernem Griff, der in einem kupfernen, zur Aufnahme des Hauptes bestimmten Gefäß liegt. Um dieses auf den Knien zu halten, hat sie die nackten, in kleinen Pantöffelchen steckenden Füße etwas emporgezogen. Das Gewand von durchsichtigem Goldstoff, welches von der rechten Schulter herabgesunken ist, läßt auch die Formen und die Fleischfarbe der Beine durchscheinen. Während hier alles auf sinnlichen Reiz berechnet ist, spiegelt das keineswegs schöne, von einer Flut schwarzer Locken umrahmte Antlitz die Blutgier einer Tigerin, welche auf ihre Beute wartet, und die Lippen umspielt ein gedankenloses Lächeln, welches die abgestumpfte Dienerin der Wollust charakterisirt. „Obgleich sie auf ihren Knien

*) Zwei solcher Studien in Aquarell, der Eingang und das Innere des Saales der beiden Schwestern, befinden sich im Louvre.

die Werkzeuge des Todes hält," sagt Paul Mantz, „obgleich ihre Hand zerstreut mit dem Handschar spielte, denkt sie sich nichts, wie ein Tier voll milder Grazie, welches gar nicht weiß, daß es reizend und fürchterlich zugleich ist.“ Und Charles Blanc macht dazu die treffende, auch für die gesamte Kunstanschauung Regnaults giltige Bemerkung, daß er „aus der menschlichen Gestalt ein prächtiges Objekt, eine liebenswürdige und glänzende Pflanze, ein Kleinod wie jedes andre in dem allgemeinen Juwelenkasten“ machte. Er behandelte das menschliche Wesen als gleichwertig mit dem Tigerfell, auf welches Salome ihre Füße gestellt hat, und mit dem gelben Stoffe des Hintergrundes, von welcher sich der Kopf gerade so abhebt wie das bunte Gewand und der mit großer Sorgsamkeit gemalte Sitz. „Regnault malte mit gleicher Liebe ein lebendes Geschöpf oder ein Stück Zeug, ein weibliches Modell oder eine asiatische Fayence.“

Daß Regnault, indem er diesen Weg einschlug, nicht etwa einem Instinkt folgte, sondern mit bewußter Absicht vorging, beweist das letzte Gemälde, welches ihm zu vollenden befohlen war, die „Hinrichtung ohne Urteilspruch unter den maurischen Königen in Granada.“ Der Gedanke an ein solches Bild, in welchem er seine ganzen Alhambra-Studien zusammenfassen wollte, hatte ihn schon während der letzten Monate des Jahres 1869 beschäftigt. Jetzt ging er, Ende März, noch ein drittes mal nach Spanien, nach Sevilla und nach Granada, um seine Erinnerungen aufzufrischen und neue Studien zu machen. Ende Mai war er wieder in Tanger, voll Ungeduld, endlich sein Werk zu beginnen, welches die letzte seiner Sendungen als Stipendiat war und welches in der Ausstellung der École des beaux-arts figuriren sollte. Er muß es in kurzer Zeit vollendet haben; es traf im Sommer in Paris ein, zu einer Zeit freilich, als niemand an die Kunst und noch weniger an die Arbeiten der Kunstschüler dachte. Die Kriegserklärung an Preußen war eben erfolgt, und die Wogen der öffentlichen Aufregung überfluteten alle Interessen, die sich nicht unmittelbar an die Frage des Tages knüpften. Erst die nach dem Tode Regnaults im Jahre 1872 veranstaltete Ausstellung seines künstlerischen Nachlasses, seine Aquarelle, Studien und Zeichnungen, lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf das letzte Werk des Künstlers, der inzwischen zum nationalen Heroen gestempelt worden war. Auf der obersten Stufe einer Treppe, die in das Innere eines Palastes im Stile der Alhambra führt, steht ein langer Maure. Sein brauner Kopf, von welchem sich eine weiße Binde in schneidendem Kontraste lostrennt, sieht wie aus Bronze gegossen aus. Sein Gewand hat, in merkwürdigem Widerspruch zu seinem blutigen Geschäfte, die zahme Farbe blasser Rosen. Mit dem Ausdruck vollkommener Gleichgiltigkeit wischt er an seinem Gewande ein paar Blutstropfen von der Klinge seines Säbels ab, mit welchem er soeben das Haupt von dem Rumpfe einer prächtig in grüner Seide gekleideten Persönlichkeit abgeschlagen hat, die zu seinen Füßen zusammengestürzt ist. Der Kopf mit den schrecklich verdrehten Augen ist ein paar Stufen herabgerollt und hat auf dem weißen

Marmor Lachen schwärzlich-roten Blutes zurückgelassen, die, etwas frühzeitig, bereits geronnen sind. Auch der eben abgeschlagene Kopf antizipiert nach der Gewohnheit der französischen Maler in seinem graugrünen Leichenton bereits die Schrecken der Verwesung. Und zu diesem entsetzlichen Schauspiel, das durch die grellsten Farben für die Sinneswahrnehmung des Beschauers noch empfindlicher, verletzender und verstimmender gestaltet wird, der von Gold glizende Hintergrund mit seinen unruhig flimmernden Arabesken! Es ist ein Triumph malerischen Raffinements, wie ihn die moderne französische Schule nicht zum zweitenmal davongetragen hat, aber ein Triumph auf Kosten der Schönheit und der Sittlichkeit, welche durch die nackte Darstellung menschlicher Brutalität aufs ärgste gefährdet wird. Selbst Clarétin vermochte sich mit dieser „flimmernden Malerei“ nicht zu befreunden, und Paul Manx faßt sein Urteil über dieses Bild dahin zusammen: „Dies Gemälde war in den Werken Regnaults ein neuer Beweis nach so vielen andern, daß er die Dinge nur von ihrer malerischen Seite sah und sehen wollte, und daß er nicht bis in die Tiefe der Seele drang. Unzweifelhaft zeigt sich die Spur einer Idee in dem Porträt Primis; aber er giebt nichts mehr der Art in seiner Judith; in der Salome ist sie unfaßbar; sehr wenig ist davon in der »Hinrichtung ohne Urteilspruch« zu finden. Das Dramatische war nicht die Domäne Regnaults, und obgleich die gütige Fee ihn verschwenderisch ausgestattet, hatte sie unter ihren Geschenken die Gabe der Thränen vergebessen.“

Neben diesem Gemälde und der „Salome“ entstanden während Regnaults Aufenthalt in Tanger noch mehrere Skizzen, von denen der „Auszug der Paschas von Tanger“ und der „Ausbruch zur Fantasia“ die bedeutendsten sind, und verschiedene Aquarelle, deren Farbenglanz mit der Wirkung des Ölgemäldes wetteifert. Am reinsten aber entfaltet sich die ungewöhnliche technische Meisterschaft, die Regnault schon frühzeitig erworben hatte, in den gezeichneten Porträts. Die mit Bleistift und schwarzer Kreide gezeichneten Bildnisse des Orientalers Vida, der Porträtmalerin Nèlie Jacquemart und seiner Braut, der Tochter des Genremalers Breton, deren Liebe er noch kurz vor seinem Tode gewonnen hatte, schienen das Urteil Blancs zu bestätigen, welcher meint, daß der Zeichner Regnault den Sieg über den Maler davontrug.

Als die Kunde von der Niederlage der französischen Armeen nach Tanger drang, litt es den heißblütigen Maler nicht mehr in seinem schönen, von Sonnen-
glut erfüllten Atelier. Er eilte in die Heimat und kam wenige Tage vor der Katastrophe von Sedan in Paris an. Nach der Proklamation der Republik ließ er sich in eine Franctireurkompagnie aufnehmen, welche er sich ausgewählt hatte, weil der Kapitän einen malerischen Kopf besaß. Bald widerte ihn aber die Roheit seiner ihm an Bildung ungleichen Umgebung an, und als er eines Tages von einem seiner Waffengefährten eine brutale Äußerung über den Reichnam eines eben gefallenen Kameraden hörte, trennte er sich von den Franctireurs.

Es ist charakteristisch, daß der Maler der „Hinrichtung ohne Urteilspruch,“ dessen Phantasie die schrecklichsten Greuelthaten der Vergangenheit wieder aufleben ließ, im wirklichen Leben durch jede Roheit aufs peinlichste berührt, aufs schwerste verletzt wurde. Mit Baudry, Boulanger und einigen andern Künstlern trat Regnault nun in die neugebildeten Marschkompagnien ein und that als Soldat heroisch seine Pflicht. Der empfindliche Maler, der immer nach der Sonne des Südens strebte, hatte durch die Kälte des ungewöhnlich harten Winters schwer zu leiden. Aber kein Wort der Klage kam über seine Lippen. Sein leidenschaftlicher Patriotismus hatte ihn zum Philosophen gemacht, dessen Grundsätze auf einem Blatte, das man bei seiner Leiche fand, also formulirt waren: „Heute befiehlt uns die Republik, ein reines, ehrenhaftes und rechtschaffenes Leben zu führen, und wir sind verpflichtet, dem Vaterlande und über das Vaterland hinaus der freien Humanität den Tribut unsers Körpers und unsrer Seele darzubringen. Was diese beiden zusammen schaffen können, sind wir jener schuldig. Alle unsre Kräfte müssen wir zum Heile der großen Familie beitragen, indem wir selbst die Gefühle der Ehre und die Liebe zur Arbeit bethätigen und sie bei den andern zu erwecken suchen.“ Für die Wahrheit dieser seiner Überzeugung setzte er sein Blut ein. Am 19. Januar 1871, als die Franzosen den letzten Ausfall gegen Versailles unternahmen, fiel er, von einer preussischen Kugel in die linke Schläfe getroffen, als ein Opfer seiner eignen Tollkühnheit. Nachdem schon zum Rückzuge geblasen worden war und man ihn aufgefordert hatte, dem Signal Folge zu leisten, gab er zur Antwort, er wolle nur noch seine letzten Patronen abfeuern. Er schoß über eine Mauer des Parks von Buzenval hinweg, und als sein Kopf oberhalb der Mauer auftauchte, empfing er die todbringende Kugel. Am demselben Tage, als Jules Favre als Unterhändler im deutschen Hauptquartier in Versailles erschien, wurde Henri Regnault mit zweihundert Kameraden auf dem Père Lachaise bestattet.

