Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Pariser Kunstausstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich. 7. : Die Restauration und die Anfänge der romantischen Kunst. Der realistische Umschwung durch ...

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

Visual Library

und zweckentsprechend anerkenne, aber glaube, daß durch eine gleichzeitig vorgenommene veränderte Ausbildungsweise es nicht nur möglich gewesen wäre, die Kosten der Reorganisation bedeutend zu vermindern, sondern auch die Güte der Armee zu erhöhen.

Die Pariser Kunstausstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich.

7.

Die Restauration und die Anfänge der romantischen Kunst. Der realistische Umschwung durch Géricault. Die Erneuerung der idealen Richtung durch Ingres.

Mit der Umkehr der politischen Lage unter der Restauration sollte auch in der Malerei ein Umschwung erfolgen. Schon der Regierungswechsel war nicht ohne Einfluß auf die Entwickelung der Kunst. Nicht nur mit der Verherrlichung des Kaiserreichs hatte es ein Ende; auch der pathetischen Wiederbelebung der antiken Welt, wie sie sich die Revolution angelegen sein und Napoleon als eine Art Erbschaft derselben gefallen ließ, war die neue Wendung der Dinge schon deshalb entgegen. Man brauchte keine Cato und Brutus mehr, und für die hohe Leidenschaft der alten Helden, wie für das heitere Gestaltenspiel der Mythologie hatte die nüchterne, in das alte gewöhnliche Geleis wieder eingefahrene Zeit den Sinn verloren. Auch die Kunst selber war dieser idealen Welt müde geworden; die wenigen Nachzügler der strengclassischen Richtung blieben unbeachtet. Was die noch lebenden Meister der vergangenen Periode in dieser Art hervorbrachten, erregte Aufmerksamkeit, nur weil es ihr Werk war. David war in's Exil gegangen; Gros und Gérard arbeiteten, wie wir gesehen, für die neue Regierung und hatten Episoden aus ihrem wechselnden Schicksale wohl oder übel darzustellen.

Aber die Bourbonen fühlten wohl, daß ihr thatenloses, in alter Weise wieder aufgenommenes Regiment für die Kunst wenig Stoff biete. Ihren Glanz und ihre Herrschaft hatten sie mit dem Siege des legitimen Rechts als das Erbe ihrer Vorfahren empfangen; es lag der Gedanke nahe, diese zu

verherrlichen, die eigene Macht als die angestammte des Hauses anschaulich zu machen und zugleich der Malerei in der Vergangenheit ein ergiebiges Feld zu öffnen, wie es die Gegenwart nicht bieten konnte. Die Nation und die Kunst kamen dieser neuen Anregung auf halbem Wege entgegen. Das Land war aus dem Taumel der Weltherrschaft, den es doch theuer hatte bezahlen müssen, wieder erwacht und sträubte sich nicht, mit den Segnungen des Friedens auch das alte wieder eingesetzte Königthum zu schätzen, sich in die Geschichte früherer Zeiten wieder einzuleben. In der Malerei war schon Anfang des Jahrhunderts innerhalb der David'schen Schule selber eine Art von Umkehr zu den nationalen und malerischen Stoffen der französischen und zu der neueren Geschichte überhaupt erfolgt. Unter der Revolution hatte man die historischen Alterthümer Frankreichs, die man in den aufgehobenen Kirchen und Klöstern gefunden, gesammelt und allmälig in einem besonderen Museum (Musée des monuments français in der Kirche und dem Kloster des Petits-Augustins) vereinigt. Das Interesse für diese bisher ziemlich unbekannten Dinge erwachte, und schon fanden sich Einzelne, welche mit ihrer Zeichenmappe aus dem Antikencabinet zu den nationalen Denkmälern wanderten. Und ähnlich wie die romantische Schule in Deutschland die gothische Baukunst wieder zu Ehren brachte und überhaupt in Ruinen und alte Klosterhöfe mit schwärmerischer Vorliebe sich verlor, so suchte in Frankreich die Kunst zuerst wieder den Schimmer des Malerischen in dem Helldunkel alter ehrwürdiger Gebäude auf.

François Marius Granet und Philippe Auguste Comte de Forbin. Beide Schüler Davids, waren es, denen der ästhetische Reiz des Mittelalters und der Renaissance in der Architektur aufging. Es ist bezeichnend, daß sich die Malerei am Beginn ihrer neuen Laufbahn an die Ueberreste der kirchlichen Bauten hielt; aus den alten Kreuzgängen, Chören und Hallen wehte den Beschauer eine ahnungsvolle Stimmung an, während zugleich die feste gesetzmäßige architektonische Form zwischen der alten und neuen Schule eine Art von Vermittlung bildete. Und wenn auch in den Bildern der beiden Meister die Architektur im Grunde die Hauptsache war, so fand man die Aufgabe der Kunst doch immer auch in der Darstellung eines bedeutsamen menschlichen Vorganges. Bei Granet und Forbin sind die Figuren keine bloße Staffage, die lediglich den Zweck hätte, den todten Raum durch die Gegenwart des Menschen überhaupt zu beleben; sie zeigen fast immer ein geschichtliches oder novellistisches Ereigniß, das dem Gebäude gleichsam die künstlerische Weihe gibt, oder stehen doch mit demselben in einem wesentlichen Zusammenhang (z. B. Granets bekanntestes Bild „die Kapuziner in ihrer Kirche des Platzes Barbarini zu Rom", Forbin „die todte Ines da Castro, gekrönt in einem spanischen Kloster", „Verhör einer Nonne im Gefängniß" u. s. f.). Beide Maler gehen immer darauf aus, die Stimmung des Vorganges mit der architektonischen Umgebung in

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

einen ergreifenden Einklang zu bringen und durch das Spiel der Luftferne und des Helldunkels ihren Bildern den Reiz des Echtmalerischen zu geben. Aber durch die Staffage wird das Interesse von der Architektur zu sehr abgezogen und so das Auge durch zweierlei Motive beunruhigt.

Es bildete sich bald eine kleine Schule (später Schule von Lyon genannt), welche die Umgebung zur Nebensache herabsetzte, dagegen die Personen und Vorgänge, welche sie meistens dem Mittelalter und der neuesten Zeit entnahm, als ihren eigentlichen Vorwurf behandelte. Ursprünglich von einem bloß malerischen Bedürfnisse ausgehend, traf sie mit den Wünschen der Regierung zusammen. Ihr Ziel war nicht mehr die ideale Composition, die reine Schönheit der Linien und das hohe Pathos der classischen Richtung, sondern der Ausdruck einer interessanten Begebenheit aus der früheren Geschichte in der reichen, farbigen Mannigfaltigkeit der äußeren Erscheinung und in der täglichen Gewöhnung des damaligen Treibens. Indem sich das Interesse der neueren Geschichte wieder zuwandte, und man ihre Ueberreste sammelte, wurde man auf die alten Geräthe und Trachten, dann auch auf die Sitten und Gebräuche aufmerksam; und bald wurde es zum Grundsatz, daß der Maler, dem ja das nähere Detail des geschichtlichen Vorgangs meistens nicht überliefert war, wenigstens in der Außenseite desselben die historische Treue suchte. Gerade im Gegensatze zu der Alles gleich machenden Einförmigkeit der neu eingetretenen Friedensperiode ging man auf die Zeiten zurück, da die Einzelnen noch mit dem vollen Recht der Persönlichkeit im Kampf gegen einander und mit dem Ganzen hervortraten. Man holte mit Vorliebe die ritterlichen Scenen hervor, das Chevalereske, man stellte Franz den Ersten, Bayard, Heinrich den Vierten in den verschiedensten Situationen dar. Insofern diese Malerei mit Bewußtsein zu den Stoffen der romanischen Welt als zu den vorzüglich ästhetischen griff, bildete sie den Anfang der romantischen Kunst: hier ging die bildende der dichtenden voraus.

Die bekanntesten Meister sind: Pierre Paul Revoil (der Ring Karls des Fünften von 1810, Genesung Bayards von 1817, Johanna von Orleans als Gefangene 1819 u. s. f.) und François Fleury Richard (Aufbruch Karls des Siebenten zum Kampfe, Maria Stuart, Mademoiselle de la Vallière in verschiedenen Scenen u. s. f.); dann noch Vermay, Bergeret, Destouches. Sie hielten sich fast durchgehends an das geschichtliche Genre, an friedliche oder festliche Episoden aus dem Leben der französischen Könige und berühmter Männer, an gemüthliche Familienscenen und an Vorfälle, die den großen Mann in der Stille des Privathauses zeigen. Auch darin standen sie der classischen Richtung gegenüber. Die politisch träge Zeit war nicht dazu angethan, zum eigentlichen Nerv der Geschichte durchzudringen und die Form für große geschichtliche Ereignisse zu finden; auch war dieser Kunst die malerische

Außenseite zu wesentlich, als daß sie dieselbe hinter der inneren Bedeutung des Motivs hätte zurücktreten lassen. Schon damals wurden Klagen laut, daß die Maler dem Beiwerk zu viel Spielraum gönnten, daß Stoffe und Geräthe sich vordrängten. Es kennzeichnet die ganze Schule, daß Revoil selber eine bedeutende Sammlung von allerlei alterthümlichen Waffen, Trachten und Meubeln allmälig zusammenbrachte, und die Gefahr lag nur zu nahe, daß der Maler zum Antiquar und der Antiquar zum Maler wurde.

An diese Maler wandten sich der König und seine Familie mit ihren Bestellungen; auch ihnen kam es mehr darauf an, ihre Vorfahren in friedlichen Situationen als in der Entscheidung weltgeschichtlicher Kämpfe dargestellt zu sehen. Die neue Richtung fand Anklang und breitete sich aus. Bald ließen sich auch die übrigen Schüler Davids und die Regnaults und Vincents — die alle, wie wir gesehen, mehr oder minder der Anschauungsweise Davids folgten — herbei, die ideale Welt zu verlassen und ihre Stoffe der französischen Geschichte, dann der neueren überhaupt zu entnehmen. Es traf sich öfters auf den damaligen Ausstellungen, daß derselbe Vorgang von verschiedenen Malern, sei es auf Bestellung, sei es aus freier Wahl behandelt war (so auf der Ausstellung von 1817 „der Tod des heiligen Ludwig" von Menjaud, Ary Scheffer und Meynier). Auch diese Nachfolger der classischen Kunst wußte die Regierung zu verwerthen. Sie gab ihnen die Motive, zu deren Darstellung eine gewisse Größe der Auffassung und des Ausdrucks erforderlich war. Es ist oben bemerkt, daß Gérard den Einzug Franz des Ersten in Paris zu malen hatte, und ähnlich hatten Joseph Blondel, Schüler Regnaults, Charles Meynier, Schüler Vincents, Georges Rouget und Alexandre Fragonard, beide Schüler Davids, solche Episoden aus der Geschichte der französischen Könige auszuführen, die mit dem Geschicke des Landes in einem tieferen Zusammenhang stehen. Von größerer Bedeutung ist nur das Bild von Gérard, und deshalb war auch nur dieses von anregender Wirkung auf die spätere Kunst.

Andererseits war schon unter Napoleon die Kirche wieder zu Ehren gekommen, und hier war die Literatur der bildenden Kunst vorangegangen, hier hatten Chateaubriand und Lammenais die Restauration vollzogen. Nun war auch der religiösen Malerei wieder Raum gegeben, und die bourbonische Regierung hatte nichts Eiligeres zu thun, als die Kirchen mit christlichen und Heiligen-Bildern von Neuem zu füllen. Auch dies Geschäft wurde den Ausläufern der David'schen Richtung übertragen. Außer den oben Genannten waren hier besonders François Joseph Heim und Gassies, beide Schüler Vincents, und Abel de Pujol, Schüler Davids, thätig. Endlich ließ es auch die Regierung an idealen Darstellungen nicht fehlen, damit unter ihr auch die Kunst des monumentalen Styls einen neuen Aufschwung nehme; doch fallen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

die hierher zählenden, schon erwähnten allegorischen Plafonds des Louvre zum größten Theil in eine spätere Zeit.

Alle diese Maler können auf eine hervortretende Eigenthümlichkeit keinen Anspruch machen; sie vertreten insgesammt die mehr oder minder geschickte Mittelmäßigkeit, die sich ihrer Aufgaben so gut sie eben kann entledigt. Sie suchten sich von der todten akademischen Regel, welche der Geist Davids verlassen hatte, zu befreien. Aber noch hatte sich ein neues Stylgesetz, eine neue Anschauungsweise nicht gebildet, und so kamen sie über ein unsicheres Herumtasten nach malerischen Stoffen und über eine Behandlung nicht hinaus, welche diesen sich anzubequemen strebte und doch die leere Erhabenheit und die gesuchte Linie der David'schen Schule nicht los wurde. Der Malerei war der Boden, auf dem sie bisher gelebt, entzogen, sie suchte, wo sie wieder festen Fuß fassen könnte, sie sah sich nach einem neuen Inhalte für die Phantasie um, ehe sie an eine neue Auffassungsweise sich wagte. Daher wußte jene Richtung, welche das geschichtliche Genre ausbildete und im romantischen Sinne die malerische Vergangenheit aufsuchte, noch am ehesten, was sie wollte. Sie war es auch, die zuerst zu den kunstgeschichtlichen Motiven griff. Sie entdeckte in ihnen einen Stoff, welcher der gestaltenden Hand leicht sich fügte; die Malerei fand sich so arm, daß sie an ihrer eigenen Vergangenheit zu zehren begann. Die Salons von 1817 und 1819 waren überfüllt mit Vorfällen aus dem Leben der Raphael, van Eyk, Poussin, Michel Angelo, Carracci (außer den meisten der oben genannten Maler zählen noch hierher Ansiaux, Perignon und Mauzaisse). Andrerseits griff die Kunst kurzweg zu den poetischen Gestalten der romantischen Phantasie. Rinald und Armida, Angelika und Medor wurden in allen möglichen Situationen verherrlicht, dann wieder aus dem Leben der Dichter selbst, Tasso's und Ariost's, der ein und andere Vorgang hervorgehoben, um sich an einem solchen zugleich malerischen und das Gemüth näher berührenden Stoff zu versuchen. Man war der Kälte des Ideals vollkommen überdrüssig und ging auf einen seelenvollen Inhalt aus, der aus lebenswarmer Nähe und in farbiger Erscheinung zum Herzen des Beschauers reden sollte. Aber die Genremaler blieben in dem ungewohnten Reichthum des Beiwerks stecken und die Nachfolger Davids, die Idealisten, welche denselben Weg betraten, konnten sich auch hier ihrer akademischen Gespreiztheit und ihres ausdruckslosen Formenwesens nicht entschlagen.

Nur von zwei Malern schien die damalige Kunst eine Fortbildung hoffen zu können: von Louis Hersent, einem Schüler Regnaults, und Auguste Couder, einem Schüler Davids. Hersent hatte sich zuerst, wie Girodet, durch Darstellungen aus der Atala von Chateaubriand bekannt gemacht; auch er suchte in einer neuen Welt nach ästhetischen Motiven, und man fand in den Bildern die Fähigkeit einer eigenthümlichen Empfindung. Im Jahre

1817 malte er auf Bestellung der Regierung Ludwig den Sechzehnten, wie er im Winter des Jahres 1788 unter die armen Landleute Geld vertheilt (Copie im Museum von Versailles). Man sieht wohl, wie der Maler sich bemühte, die einfache Erscheinung eines seiner Zeit noch naheliegenden Vorganges mit malerischem Reiz wiederzugeben; aber dieser erste Versuch, die gewöhnliche Realität in die Kunst hereinzunehmen, erscheint unserer Anschauung beinahe kindisch. Seinen eigentlichen Ruf erlangte Hersent erst im Jahre 1819 mit dem Bilde: „Der alte Gustav Wasa steigt von seinen Söhnen gestützt den Thron herab und gibt den versammelten Ständen seinen Segen." Das Gemälde, für den Herzog von Orleans ausgeführt, ging im Jahre 1848 im Palais royal zu Grunde, doch existirt ein vortrefflicher Kupferstich. Das Werk galt als eines der ersten der Ausstellung, die Zeitgenossen rühmten außer der tüchtigen Arbeit die Wahrheit der Charaktere und die Würde des Ausdrucks; doch scheinen die Bewegungen ungeschickt und übertrieben. Wie dem auch sein mag, mit diesem Werke schien der Maler sich vollständig ausgegeben zu haben; was er nach demselben hervorbrachte, ist ohne jede Bedeutung, und so beruht sein Name auf diesem einzigen Wurf.

Dagegen ließ es Couder eine Reihe von Jahren hindurch an mancherlei Werken nicht fehlen; aber auch er hielt nicht, was er am Beginn seiner Laufbahn versprochen. Gleich sein erstes Werk „le levite d'Ephraim" (in der Galerie des Luxemburg) — ebenfalls von 1817 — erregte Aufsehen: man fand bei stimmungsvoller Lichtwirkung eine ungewohnte Tiefe des Ausdrucks, doch hat sich auch hier die theatralische Manier der David'schen Schule nicht verleugnet. Couder versuchte sich dann in allen Gebieten; zunächst in der Kunstgeschichte (Masaccio und Michel Angelo), dann in mythologischen Darstellungen (im Louvre, sie sind bei hastigen Bewegungen kalt und leblos), endlich in gleichzeitigen Stoffen (Louis Philipp als Lehrer) und in der religiösen Kunst. Seine Hauptwerke fallen in die Julidynastie und sind meistens Arbeiten für das Museum in Versailles.*) Von seinen religiösen Bildern sei nur das Gastmahl bei dem Pharisäer (Magdalena zu Christi Füßen) in der Madeleine erwähnt; die moderne Auffassung zeigt sich hier in der Aufführung des Beiwerks, in dem Triclinium und in der ganz weltlichen Lebendigkeit der Figuren, das Ganze ist ohne rechte Empfindung. Von seinen geschichtlichen Werken hat seine Versammlung der Etats généraux im Jahre 1789 selbst Kugler zu großem Lobe angeregt, und allerdings war hier der nahe und bedeutsame Stoff dem Maler günstig. Aber doch war Couder zu einer Erneuerung der

*) Couder machte im Jahre 1833 einen Aufenthalt in München, um sich die Technik der Freskomalerei anzueignen. Möglich, daß in dieser Beziehung Deutschland ihm hat etwas lehren können, obwohl seine monumentalen Gemälde keine Fresken sind: was die Kunst selber betrifft, so wird er sich bei uns wenig Raths erholt haben.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Kunst durch eine neue lebensfrische Anschauung nicht der Mann; auch in seinem besten Werke spukt noch etwas von dem überschwenglichen Pathos der classischen Schule, und schon dadurch blieb er hinter den Hoffnungen zurück, die man früh in ihn gesetzt hatte.

Der wirkliche Umschwung in der Malerei sollte von einer Seite erfolgen, von der man ihn am wenigsten erwartete: aus der Schule Guérins. Dieser war der Einzige fast, der treu und streng an der antiken Welt und ihren Idealen festhielt; es ist oben bemerkt, daß seine Bilder Dido und Clytemnestra vom Jahre 1817 nicht seine schlechtesten waren, und sich noch immer einen Theil des Publicums zu gewinnen wußten. Aber grade durch die Einseitigkeit, mit welcher derselbe das Ideal seiner Richtung zur unumstößlichen Regel machte, mußte einer jungen feurigen, wahrhaft künstlerischen Natur dieses Joch unerträglich werden; um so unerträglicher, als Guérin es zu der Vollendung der Form nicht gebracht hatte, zu welcher David, so weit es ihm seine Kunst und Zeit überhaupt gestatteten, gelangt war. Es war Jean Louis Theodore André Géricault (1791—1824), der den akademischen Zwang abschüttelte und der Malerei mit einer neuen Anschauung neue Impulse gab.

Schon während der Lehrzeit war der Meister mit dem Schüler nicht einverstanden. Der junge Maler hatte eine unüberwindliche Neigung, Pferde von allen Arten und in allen Stellungen zu zeichnen, und Guérin, der in diesen Versuchen die Kunst entwürdigt fand, rieth ihm die Malerei aufzugeben. Aber Géricault ließ sich nicht irre machen. Mit aufmerksamem Auge nahm er sich das wirkliche Leben zum Vorbild, während ihn die Strenge des Lehrers an den Ernst der Arbeit gewöhnte. Im Jahre 1812 stellte er seinen „Chasseur à cheval de la garde impériale“ aus; im Jahre 1814 folgte der „Cuirassier blessé quittant le feu“. Die beiden Bilder erregten gleich Anfangs die allgemeine Aufmerksamkeit, aber die ungewohnte Auffassungs- und Behandlungsweise kam zu überraschend, als daß sie sofort einen unbestrittenen Erfolg gehabt hätten. Solche lebensgroße Darstellungen gewöhnlicher Motive aus der Gegenwart erschienen als eine gewagte Neuerung, und doch ließ sich nicht leugnen, daß in ihnen eine große, von einem mächtigen Leben erfüllte Anschauung sich ausdrückte. Auch in diesen Gemälden ist ein Pathos; aber dasselbe wirkt im Unterschiede von dem Davids auf den Beschauer auch jetzt noch mit ergreifender Kraft. Es ist in den Gestalten nicht bloß das volle Leben der einzelnen Personen, sondern zugleich der tiefe Zug des von einem höheren Zweck bewegten Daseins und die seelenvolle Beziehung zu einem großen Ganzen. Es verschlägt hierbei Nichts, daß der „chasseur à cheval“ eigentlich das Portrait eines Offiziers ist. Kühn voransprengend, zu seinen Soldaten anfeuernd sich zurückwendend, in Blick und in der Bewegung ganz

Muth und Kraft, erschien er, ohne daß Géricault diese Auffassung gesucht hätte, als die lebendige Verkörperung der französischen Armee, die siegreich die Welt eroberte: das Heldenthum des neunzehnten Jahrhunderts. Im Gegensatz zu diesem schien der verwundete Cuirassier das ganze Elend des russischen Feldzuges und den Schmerz des ruhmgewohnten, nun aber besiegten Soldaten auszudrücken. Verwundet schleppt sich der Reiter, sein müdes Pferd am Zaume führend, traurig und hoffnungslos, wankenden Schrittes weiter. Leiden und Ergebung prägen sich gleich stark aus in den noch männlich schönen Zügen. Spricht aus jener Gestalt ein froh gesteigertes Selbstgefühl, so liegt auf dieser die ganze Schwere einer gebrochenen Existenz. Aber auch hier fehlt es nicht an einer geistigen Größe; dem Schmerz hält die Erhebung einer gefaßten Seele das Gleichgewicht, und über das Elend scheint die innere Festigkeit, welche die Schläge des Schicksals ruhig hinnimmt, den Sieg davon zu tragen. So hatte es Géricault vermocht in zwei einfachen Figuren die bedeutungsvollen Wechselfälle des Standes, der das Zeitalter beherrschte und entscheidend in die Geschichte eingriff, zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. Man empfand wol, daß auf diese Weise die Wirklichkeit ideal angeschaut war. Weniger aber konnte man sich in die eigenthümliche Behandlung finden. Noch hatte Géricault mit der classischen Schule nicht ganz gebrochen: in beiden Gestalten zeigt sich noch ein Streben nach schöner Form und einem würdevollen Schwung der äußern Erscheinung. Aber im Ganzen hatte es der Maler doch vorab auf die schlagende Wirkung der unmittelbaren Naturwahrheit abgesehen, die breite flotte Pinselführung wollte das Leben in seiner frischen Bewegung wiedergeben. Der markige Farbenauftrag, der kühne Zug des Umrisses, der die Form der Wirklichkeit entnahm und in den satten Schein der Farbe gleichsam eintauchte, der offene Bruch mit der conventionellen Regel, das Alles kam David und seiner Schule unerwartet.

Géricault befand sich allerdings im bewußten Gegensatz zu derselben; er schaute die Dinge mit durchaus malerischem Sinne an und fand, daß die französische Malerei, indem sie mit einseitiger Strenge sich die antike Plastik zum Vorbild nahm, auf Abwege gerathe. Er empfand das Bedürfniß, sich nach den großen italienischen Meistern auszubilden. Doch sollte es so bald dazu nicht kommen. Es ist bezeichnend, wie mit seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit eine übermüthige Lebenslust und ein Drang, an dem bewegten Treiben der Zeit theilzunehmen, zusammentraf. Wie er in der Kunst auf den Schein einer mächtig erregten Wirklichkeit ausging, so war es ihm im Leben nur wohl in dem geräuschvollen Gewühl und Verkehr der Welt, im raschen Wechsel und Fluß des Daseins. Es war wol ebensosehr die Bewegtheit des militärischen Lebens, als dessen malerische Seite, die ihn antrieben, für Ludwig den Achtzehnten sich einreihen zu lassen. Als mit Napoleons Rückkehr

sein Regiment aufgelöst wurde, mochte doch wol der künstlerische Trieb doppelt heftig wieder in ihm erwachen, und nun dachte er ernstlich an eine italienische Reise.

1817 machte er sich auf den Weg; er hielt sich meistens in Florenz und Rom auf. Den Ernst eines fleißigen Studiums hatte er doch aus der Schule Guérin's als gute Frucht mitgenommen. Er feierte nicht, er ließ es nicht bei dem bloßen Sehen, und obwol er schon mit dem Handwerke seiner Kunst genau vertraut war, so war er doch unermüdlich in dem Copiren der Meister, um sich in allen äußerlichen Bedingungen zur Vollendung durchzuarbeiten. Freilich trieb der Kampf gegen die Einseitigkeit der classischen Richtung auch ihn in seiner Anschauung über das Maaß hinaus: er lebte sich mit besonderer Vorliebe in die Naturalisten ein, besonders in Caravaggio. Die große, wenn auch unedle Wildheit des Lebens, die leidenschaftliche Bewegtheit, verbunden mit einer hohen Meisterschaft der malerischen Darstellung, die dessen Bilder auszeichnet, war doch dem Ziele verwandt, das Géricault vorschwebte. Hier war der Wurf eines wirklichen und zugleich mächtigen Lebens, wie andrerseits in dem Heraustreten der wuchtigen Gestalten, das besonders durch die tiefen Schattentöne bewirkt war, eine imponirende Fülle der Erscheinung lag. Aber doch vernachlässigte Géricault die mustergiltigen Meister nicht; und wie tüchtig er sie verarbeitete, zeigt sich schon darin, daß in seinen neu entstehenden Werken ein unmittelbarer Einfluß derselben nicht zu finden ist, wol aber eine Sicherheit und eine Energie in der Darstellung der menschlichen Form, die sich nur durch den anhaltenden Verkehr mit den großen Vorbildern erwerben läßt. So lange die französische Malerei mit gründlichem Fleiß die vollendete Kunst der Vergangenheit studirte, hat sie, welcher Auffassungsweise sie auch immer sich zuwandte, Tüchtiges geleistet; und nur da wird die neue Kunst unerträglich, wo sie, ohne die gehörige Lehrzeit durchgemacht zu haben, für die mangelhafte Arbeit mit den meistens eiteln Erfindungen der modernen Phantasie entschädigen will. Schlimm genug, daß diesen Weg einer nichtssagenden Selbständigkeit freilich weit öfter die deutsche, als die französische Malerei eingeschlagen hat.

Die Frucht des italienischen Aufenthaltes war das große Bild: „le radeau de la Méduse", das Géricault im Salon von 1819 ausstellte. Das Werk war epochemachend. Es brachte ebenso die Künstler, als das Publicum in Bewegung; daß der Maler es wagte, eine Schiffbruchsscene, also einen zwar ergreifenden, aber doch gewöhnlichen Vorgang aus der Gegenwart, der von keinerlei historischer Bedeutung war, in lebensgroßem Maßstab darzustellen, schien unerhört. Wol daher kam es, daß man in dem Bilde allerlei politische Anspielungen suchte, bald eine Allegorie auf die Leitung des Staates, bald einen Tadel der Expedition, zu der die zu Grunde gegangene Fregatte

gehört hatte. Es liegt auf der Hand, daß Géricault an dergleichen nicht dachte. Er hatte sich nach einem Stoffe umgesehen, der noch im frischen Andenken auf das Gemüth eine lebhafte Wirkung machte: an dem er den ungebändigten Ausdruck der leidenschaftlich aufgeregten Seele in den mannigfaltigsten Abstufungen, die natürliche Schönheit des menschlichen Körpers in seinen zufälligen Bewegungen unter dem Einfluß einer tragischen Situation zur Erscheinung bringen könnte. Für seinen Zweck konnte er nicht besser wählen. Die Schiffbrüchigen auf dem Flosse dem wilden Elemente preisgegeben, zum Theil schon dem Kampfe mit dem Tode unterliegend, zum Theil aus der tiefsten Verzweiflung mit der letzten Kraft zur Hoffnung sich aufraffend, um einem fern vorüberziehenden Schiffe ein Signal zu geben; Einer mit inbrünstigem Flehen, ein Anderer den schon Verzagenden aufmunternd, ein Vierter im Schmerz theilnahmlos versunken, jene elastisch sich aufschwingend, diese mühsam vom Boden sich erhebend, dort ein Vater im stummen Jammer nur mit dem Leichnam des Sohnes beschäftigt, hier Andere schon vom Krampf der Noth in der Ruhe des Todes erlöst. Die ganze Stufenleiter der heftigsten Empfindungen ist hier unverholen ausgedrückt, die Natur ganz und unverhüllt wiedergegeben, denn die Nähe des Verderbens hebt jede künstliche Sitte auf. Man sieht, wie in so furchtbaren Augenblicken jeder Einzelne nur für sich lebt, abgeschlossen von den Andern, und doch verschlingt sie die gemeinsame Gefahr und die gemeinsame Hoffnung zu verschiedenen Gruppen, die sich ungezwungen zu einem Ganzen verbinden. So baut sich die Scene bis zu der Gruppe der Hilfeflehenden wie von selbst mit ergreifender Wahrheit auf, und eben deshalb ist die Anordnung künstlerisch. Haltung und Bewegung sind durchweg wahr und natürlich, ganz von der Bestimmtheit des Momentes gegeben, dabei wieder durch die Verschiedenheit der Empfindungen von der größten Mannigfaltigkeit. Entweder bekleidet oder ganz nackt, wie es der Zufall der letzten Tage gewollt, zeigt sich die körperliche Form in allen Stellungen des Lebens und des Todes mit wahrer Virtuosität behandelt. Géricault war sich über alle Momente seiner Aufgabe vollkommen klar gewesen und hatte sie mit dem ganzen Aufwande seines großen und tüchtig gebildeten Talentes gelöst. Vielleicht ist der Vorwurf nicht ungegründet, daß sich der Künstler Lagen suchte, in denen er sein Können vollkommen bewähren konnte. In der Farbe freilich zeigt sich nicht die gleiche Meisterschaft, wie in der Form und dem Ausdruck. Schon seine Reiterbilder hatten einen schweren und bei aller Sattheit doch farblosen Ton und in dem radeau geben die schwarzen Schatten, die eine Erinnerung an Caravaggio zu sein scheinen, dem Fleische etwas Hartes und Steinartiges, wodurch der einförmige Eindruck des Grauen noch erhöht wird.

Das Bild war die offene Kriegserklärung gegen die David'sche Schule

und sollte, obwol seine Anerkennung nicht gleich ausgemacht war*), doch bald der Ausgangspunkt und das Vorbild einer ganzen Richtung werden. Das oberste Gesetz der schönen Form und des würdevollen Ausdrucks war umgestoßen: an seine Stelle war die Wahrheit der aufgeregten menschlichen Natur getreten und der täuschende Schein der Wirklichkeit. Aber wolgemerkt: diese mußte von einem mächtigen Trieb oder Leiden bewegt sein, es kam Géricault vor Allem auf den ergreifenden Ausdruck einer tiefen Empfindung und auf eine ungewöhnliche Bewegung an. Nicht mehr die historische Stellung und Bedeutung der Person, sondern lediglich ihr Pathos sollte den Ausschlag geben, und ebenso sollten Bewegung und Anordnung nicht mehr nach akademischen Regeln sich fügen, sondern lediglich als die natürliche Erscheinung dieses Pathos sich darstellen. Daher kam es, daß Géricault und seine Nachfolger vor Allem den Menschen in der Aufrüttelung des leidenschaftlichen Affects zum Gegenstande der Kunst machten; der ungezügelte Ausbruch der Natur in dem furchtbaren Momente der Entzweiung und des Kampfes mit der Welt erschien ihnen als die vollste und freieste Aeußerung des Lebens, die eben deshalb dem Künstler am günstigsten sei. Hier war es wieder die bildende Kunst, welche der dichtenden den Weg zeigte. Diese erste Stufe des Realismus, die im bewußten Gegensatz zu der classischen Würde und Besonnenheit steht, ist daher keineswegs die Darstellung der gewöhnlichen und zufälligen Wirklichkeit, sie nimmt vielmehr die gewaltig von innen heraus bewegte Realität zu ihrem Object und schließt, da diese der Schönheit der Form und Anordnung nicht gradezu entgegen ist, diese nicht grundsätzlich aus. Immerhin aber bekennt sie sich zu der Natur, wie sie unmittelbar sich äußert, als zu ihrem Vorbilde, wenn auch die künstlerische Auffassung das Gemeine meidet und hinterher mit idealisirender Hand die Härten und Flecken zu verwischen sucht. Indessen vollzieht sich schon hier der Uebergang zu der einfachen und gewöhnlichen Natur leicht auf den Gebieten, die außerhalb des menschlichen Wesens liegen. Es ist gewiß nicht zufällig, daß Géricault ein vortrefflicher Pferdemaler war. Seine kleinen Thierstücke, — einzelne Pferde, le four à plâtre, Stall von fünf Pferden u. s. f. — sind nicht das Schlechteste, was er gemacht hat. Es spricht sich in ihnen ein feiner Sinn für die malerische Erscheinung des Thierlebens aus, das in der edleren Natur des Pferdes einen Aufschwung zu nehmen scheint, ein Sinn, der die Realität in lebensvollster Weise auffaßt und wiedergibt, und welchen in noch vollendeterer Weise höchstens die Holländer haben.

*) Merkwürdig ist das Schicksal des Bildes. Es fand in Paris keinen Käufer und obwol der Director der Museen, der obengenannte Forbin, den Kauf bei der Regierung mehrmals beantragte, wollte es auch diese nicht. Géricault stellte es hierauf in London aus. Nach seinem Tode sollte es für 20,000 Frks. in 4 Stücke getheilt werden, als endlich die Regierung sich noch rechtzeitig für den Ankauf entschied.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Géricault unterscheidet sich zu seinem Vortheile dadurch von den andern Meistern seiner Richtung, daß er das Furchtbare darstellte, weil ihn seine Natur dazu trieb. Sein wild bewegtes Leben hatte ihn oft an den Abgrund der Verzweiflung geführt und der Gedanke des Todes war ihm nicht neu.

Es gewährte ihm eine Art von Genugthuung, sich die Schrecken desselben in lebendigster Weise anschaulich zu machen und doch wieder an der Hoffnung auf die „süße Gewohnheit des Daseins" sich zu erheben. Insofern scheint es fast, als ob er mit dem Bilde des radeau den höchsten Ausdruck seines Wesens gegeben hätte. Aber wer kann bemessen, zu welchen neuen Aufgaben sich seine jugendliche und trotz aller Ausschweifung noch kräftige Natur bei seiner ausgezeichneten künstlerischen Bildung aufgeschwungen hätte! Unachtsam auf seinen schon zerrütteten Körper sein leidenschaftliches Treiben fortsetzend, starb er schon im 34. Jahre.

Der Sprung von der classischen Richtung auf diesen neuen Naturalismus, von David auf Géricault ist nicht so unvermittelt, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Zwischen beiden steht wechselsweise bald dem Einen bald dem Andern zugewendet Gros mit seinen historischen Bildern. Die Pestkranken von Jaffa, die Verwundeten von Abukir weisen, wie wir gesehen, in ihrer der bewegten Natur entnommenen Erscheinungsweise und in dem ergreifenden Ausdruck des Leidens schon auf den neuen Realismus hin. Indessen erhielt die Auffassung von Gros eine eigenthümliche Ausbildung, die beide Richtungen in der Schlachtenmalerei inniger zu verbinden strebte: nämlich durch Horace Vernet, der sich in seinem ersten bekannten Bilde, „die Schlacht von Tolosa" (vom Jahre 1817) an jenen Meister anschloß. Auf die fruchtbare Thätigkeit dieses Malers ist an einer andern Stelle einzugehen.

Géricault war gestorben, als man ihn zum Anführer einer neuen Schule erklärte. Er hatte das Zeichen zum Abfall von der classischen Kunst gegeben. Seine beiden Mitschüler Eugène Delacroix und Ary Scheffer folgten demselben, wenn auch Géricault auf Jeden verschieden und nur auf den Ersteren unmittelbar einwirkte. Aber während beide Richtungen, die romantische sowol, als die realistische, in ihrem Kampfe gegen die ideale Formenwelt gemeinschaftliche Sache machend immer weiter um sich griffen und jener das Terrain völlig streitig zu machen drohten, erhob sich innerhalb der classischen Schule selber eine neue Kraft, die das schon erstarrende Ideal neu zu beleben suchte.

In demselben Salon von 1819, in welchem Hersents Gustav Wasa und Gérichaults radeau Künstler und Beschauer lebhaft beschäftigten, regten zwei Bilder von einem Schüler Davids, denen ein guter Ruf von Rom vorausgegangen war, die Kritik zu den entgegengesetzten Urtheilen auf. Es waren die Odaliske und die Befreiung Angelikas durch Rüdiger (letzteres in der

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Galerie des Luxemburg) von Ingres (Jean Auguste Dominique, geboren 1780). Als der junge Künstler im Jahre 1806, nachdem er mit einem ganz in der Weise Davids gehaltenen Bilde schon 1801 den ersten Preis erhalten, nach Rom zog, begleiteten ihn die Hoffnungen der Schule. In der langen Zwischenzeit war wenig von ihm bekannt geworden; so lange die Richtung Davids die Kunst beherrschte, schien es, wie wenn er in der Stille und unbemerkt von der Welt nur seinen Studien lebte. Als nun unter der Restauration die classische Kunst immer mehr herunter kam, erwartete man von ihren Nachfolgern den kühnen Neuerungen gegenüber um so mehr ein entschiedenes Festhalten an dem Vorbilde des Meisters. Allein in den Bildern von Ingres zeigte sich innerhalb der idealen Richtung eine ganz neue Anschauungsweise; zwischen den Gegensätzen sah die Kritik ein Neues entstehen, und da sie es nicht begriff, blieb ihr nur die Entrüstung über diesen Abfall übrig. In der Odaliske —, schon das Motiv erschien als ein Verbrechen gegen die pathetische Größe der classischen Schule, — zeigte sich ein Zurückgehen auf die einfache Schönheit und Fülle der Natur, welche in der Erscheinung ruhig sich selbst genießt und die classische Linie frei und spielend bald einhält, bald überschreitet. In den schönen Gestalten der Angelika und des Rüdiger war etwas von dem bisher ungekannten Zauber und Reiz der romantischen Phantasie, und auch hier verband sich damit der Schwung einer mehr natürlichen Bewegung. Auch jetzt noch zieht den Beschauer die einfache Anmuth der an den Felsen geketteten nackten Angelika, die ganz eigenthümliche holde Haltung ihres Körpers an, während in dem kräftigen, aber maßvollen Schwung des vom Drachen getragenen Rüdiger ein wirkungsvolles und doch mährchenhaftes Leben ist. Dazu fügt die meisterhafte Behandlung der menschlichen Form einen besonderen Reiz. Aber Eines konnte die Kritik mit Recht aussetzen, und dies lag, wenn es ihr auch nicht zum klaren Bewußtsein kam, zum Theil ihrem scharfen Urtheil zu Grunde. Der Maler hatte dem Ideal die natürliche Fülle des Lebens zu geben gesucht, und doch fehlte noch dazu ein wesentliches Element: die Wärme und Tiefe des Colorits, der Schimmer und die Gluth der Farbe, die allein den Dingen den letzten vollends beseelenden Schein der Wirklichkeit geben.

Diese Werke Ingres' kamen Allen unerwartet. Nur allmälig und langsam hatte derselbe, unbeirrt von den früheren Anleitungen seinen eigenen Weg gehend, sein Talent ausgebildet. Mühsam rückte er vorwärts, unbekümmert um die Bestrebungen der Gegenwart und deshalb unbeachtet. Er hatte sich als festes Ziel die echte, wahre Kunst gesetzt, und dieses behielt er unverwandt im Auge, wenn er auch von der Zeitströmung nicht getragen, von keiner Seite aufgemuntert, einen langen und schweren Weg vor sich sah. Das antike Ideal genügte ihm nicht, und die bloße ungebildete Natur stieß ihn ab.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Er empfand es in seinem innern Wesen, daß erst von den italienischen Meistern die Malerei ihren rechten und vollen Ausdruck erhalten hätte und daß in ihnen die Schönheit eine echt malerische und noch etwas Anderes sei, als die plastische. Aber in der Production ging seine Entwicklung in diesem Sinne nur allmälig vor sich, es brauchte Zeit, bis er mit der That seiner Einsicht nachkommen konnte. Er suchte vor Allem die Fehler seiner Schule, das unechte Pathos und die gespreizte Würde der Form los zu werden, er strebte durch einfache Motive nach der einfachen Schönheit, sowol nach derjenigen, welche das sinnige Auge in der Natur findet und die eben so sinnlich als seelenvoll ist, als nach dem Vorbilde, das die wahre griechische Anschauung für alle Zeiten hingestellt hat. Es war grade damals, daß man mit den Werken der Blüthezeit der griechischen Kunst näher bekannt wurde, der Jason von Thorwaldsen war auf die ganze gleichzeitige Kunst von Einfluß, und Lord Elgin brachte die Schöpfung des Phidias nach Rom. Nun erst lernte man die echt künstlerische Anschauung der menschlichen Form kennen, die das Leben ebenso schön als wahr und einfach wiedergab. Auch auf Ingres waren diese neuen Anregungen von Einfluß. Drei Werke aus dem Jahre 1808 kennzeichnen diese Periode: Die „Venus Anadyomene" (vollendet erst im Jahre 1848), „Oedypus und Sphinx" und eine „Badende". Noch ist in ihnen die plastische Auffassung vorherrschend, aber zugleich spricht aus ihnen der Sinn für die volle Erscheinung des natürlichen, jedoch durch die ideale Anschauung geläuterten Lebens. Der Oedypus vor der Sphinx stehend und ihr das Räthsel lösend ist eine herrliche, ganz griechisch gedachte und doch nach der Wirklichkeit gebildete Gestalt, und in dem Fluß der wirklichen Formen zeigt sich der Hauch eines warmen Lebens. Freilich sieht man, daß der Künstler noch im Ringen und Werden ist: er sucht die Schönheit, noch fällt sie ihm nicht als reife Frucht in den Schooß.

Auch befriedigte seine immer mehr auf das Malerische gerichtete Phantasie die bloße plastische Form bald nicht mehr. Er beschäftigte sich mit den Coloristen, die Venetianer, besonders Tizian wirkten auf ihn ein, und er suchte nun selber den Reiz eines tiefern und glühenden Colorits sich anzueignen. So entstand das kleine Bild „Pius der Siebente in der sixtinischen Capelle Gottesdienst haltend" (1814, ein ähnliches vom Jahr 1820). Die harmonische und prächtige Färbung setzt außer Zweifel, daß Ingres auch für das rein Malerische befähigt war. Gewiß ist es kein zufälliges Zusammentreffen, daß der Künstler einem Motiv aus der Gegenwart den farbenvollen Schein der Wirklichkeit gab; sein eigentliches Element war doch die schöne Bildung und Bewegung der menschlichen Form, und damit sah er sich auf die Vergangenheit angewiesen. Er kehrte denn auch bald als zu seinem eigentlichen Vorbilde zu Raphael zurück und sah in diesem die Vollendung und das Ziel seiner

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

Kunst. Nicht daß er ihn nachgeahmt hätte; sondern er bemühte sich, die Natur ebenso wie dieser zu sehen und das Leben in der anmuthigen Kraft und Fülle zu bilden, die dem italienischen Meister eigen ist. Schon die obenerwähnten Bilder aus dem Jahre 1819 tragen das Gepräge dieser Anschauung.

Nach ihnen entstand im Jahre 1820 das größere Gemälde „Petrus die Schlüssel aus der Hand Christi empfangend", in der Galerie des Luxemburg. Es ist begreiflich, daß Ingres in der religiösen Kunst ein günstiges Feld für seine Richtung fand; die Gestalten, welche von der Malerei des Cinquecento ein neues eigenthümliches Leben empfangen hatten, waren der künstlerischen Phantasie nahe und vertraut. Nun erst zeigte Ingres, wie gründlich er sein Talent gebildet hatte, daß er innerhalb der Anschauung eines vergangenen Zeitalters und doch in selbständiger Weise productiv sein konnte. Es ist in dem Bilde, was sich in der religiösen Kunst der Gegenwart nur ausnahmsweise vereinigt findet: ein natürliches Leben und eine innige Empfindung, verbunden mit einer einfachen Schönheit der Erscheinung. Die verschiedenen Charaktere sind vortrefflich ausgedrückt; in Christus schlichte Würde, in Petrus vertrauensvolle Andacht, in den übrigen Aposteln der eigentliche Typus, den ihnen das Evangelium gibt. Ingres hat es verstanden, mit der idealen Auffassung das Gepräge der Wirklichkeit und der Individualität zu vereinigen. Vielleicht ist keines seiner religiösen Bilder so lebendig, macht keines einen so ernsten und wahren Eindruck, als gerade dieses erste. Die Abtrennung von der Gegenwart und Rückversetzung in frühere Zeiten hat immer etwas Gewaltsames: einmal mag es dem Künstler gelingen, mit seinem ganzen Wesen in die vergangene Anschauung einzugehen und sie durchaus neu zu beleben, aber auf die Dauer wird sich das Künstliche dieser Bildungsweise nicht verleugnen.

Je entschiedener die gleichzeitige Malerei von dem classischen Ideal zu einer realistischen Auffassung drängte, nur um so strenger hielt Ingres an seinem Vorbilde fest. Er war 1820 von Rom nach Florenz gezogen; aber so tief hatte er sich in Raphael eingelebt, daß während seines dortigen Aufenthalts die florentinische Kunst ihn kaum berührte. Das Altarbild „le voeu de Louis XIII", das er im Jahre 1824 ausstellte, war ganz im Sinn der Raphaelischen Muster; die Verwandtschaft mit der Madonna von Foligno fiel gleich Anfangs auf. Seltsam, daß sich Ingres gerade an diese Auffassung der Maria als Himmelskönigin anlehnte, in der dieselbe doch viel weniger von göttlicher Würde, als von irdischem Reize und die Verzückung der Heiligen etwas Gemachtes hat. Auch seine Madonna ist nicht frei von oberflächlicher Weltlichkeit, sein Ludwig hat in der Bewegung ein allzu sichtliches Pathos und die den Vorhang haltenden Engel eine Schönheit, die nur da zu sein scheint, um sich zu zeigen. Aber die edle im echten Sinne der Kunst ge-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

dachte Anordnung, die ideale Auffassung, die Vollendung der Erscheinung verfehlten diesmal ihre Wirkung nicht, mit dem Bilde war auch in Frankreich Ingres' Ruf gesichert. Indessen der Künstler selber mochte doch fühlen, daß er an sein Vorbild zu eng sich gehalten und daß auch die religiöse Kunst eine größere Kraft und Fülle und ein freieres Spiel der Phantasie zulasse; er bemühte sich, die Natur nicht mehr ausschließlich mit Raphaels Augen zu sehen. „Die Marter des Symphorian", eine Arbeit von neun Jahren, vollendet im Jahre 1834, war schon im Motiv als wunderlose Begebenheit aus der Heiligengeschichte einer selbständigen und lebensvollen Anschauung günstiger, und so war auch die Behandlung freier und mehr aus dem Vollen heraus. Die gefaßte Energie in dem kräftig hinschreitenden Heiligen, der Contrast der blühenden Jugend mit dem nahen Tode, die ausdrucksvolle anfeuernde Bewegung der Mutter, die mächtige kühn gezeichnete Gestalt des Prätors, die mannigfaltig charakterisirte Theilnahme der umgebenden Menge: in allen diesen Zügen verband sich mit der idealen Erscheinung ein tüchtiges, wirkungsvolles Leben. Der Maler war von einem ganz richtigen Gefühle geleitet, als er diesmal mehr an die Weise Michel Angelo's und Sebastian del Piombo's sich anschloß, als an die Raphaels — vielleicht tritt sogar in manchen allzukräftigen musculösen Figuren, wie in den Lictoren, zu deutlich die Absicht hervor, dem Meister des jüngsten Gerichts es nachzuthun; daß er freilich dennoch mehr an Raphael in den Werken, in denen derselbe mit Michel Angelo wetteiferte, in dem Brande von Borgo und den Sibyllen, erinnert, zeigt, wie sehr er von Natur aus sich zu demselben gezogen fühlte. Immerhin war das Werk ein neuer Beweis für die tüchtige Durchbildung seines Talentes, ein Schritt weiter zu einer selbständigen Entwickelung. In späterer Zeit entstand noch von religiösen Bildern eine Madonna mit der Hostie: in ihr war es besonders auf die innige Frömmigkeit des Ausdrucks und die seelenvolle Anmuth der jungfräulichen Mutter abgesehen.

Literatur.

Das deutsche Volk. Deutsche Geschichte in Wort und Bild. Von Adolph Streckfuß. Illustrirt von L. Löffler. Berlin, Brigl und Lobeck.

Der Text, eine Reihe von solchen Abschnitten aus der deutschen Geschichte, bei deren Darstellung sich Belehrung mit Unterhaltung vereinigen ließ, ist ziemlich gut geschrieben und nach liberalen Grundsätzen abgefaßt. Die eingedruckten Holzschnitte sind zum Theil hübsch gezeichnet. Das Ganze gehört in die populäre Literatur.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG