



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

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. (Schluß.)

So oft Ingres das Gebiet der historischen Kunst betrat, wählte er sich am liebsten solche Stoffe, die eine stylvolle Behandlung verlangten. Was Winkelmann die erhabene Grazie nannte, „die von der Harmonie gebildet, eine Gefellin der Götter und sich selbst genugsam ist, die dem Pöbel störrisch und unfreundlich erscheint und sich der seligen Stimmung der göttlichen Natur nähert,“ das war eigentlich das Ziel, das ihm vorschwebte. Es ist begreiflich, daß, um dieses zu erreichen, die Stoffe aus dem Alterthum ihm die passendsten schienen, wie denn auch seine Phantasie am leichtesten in die alte Welt sich einlebte. Hier fand er ein Feld, auf dem seine ideale Anschauung alles Kleine und Niedrige an dem Objecte tilgen und er dennoch oder viel mehr eben deshalb dieses zum vollen schönen Leben herausbilden konnte, zu einem Leben, das ganz das Innere in die Gestalt ergoß, in sich selber befriedigt war und doch mit dem Reiz der Erscheinung den Beschauer anzog. Und allerdings haben seine mythologischen Darstellungen bei einer auf das Sorgfältigste vollendeten Form einen Hauch und Fluß des Lebens, wie man ihn seit lange nicht gewohnt war. Was die geschichtlichen Stoffe betrifft, so wählte er sich keine großen, mächtig ergreifenden Vorgänge, sondern ruhige Situationen, in denen sich eine einfache Empfindung und Beziehung mit der schönen Bildung der Körper und dem edlen Schwung der Form leicht vereinigen ließ. Die Gemälde „Virgil liest dem Augustus und der Octavia die Aeneide vor; bei der Stelle aus dem sechsten Buche über Marcellus sinkt Octavia von Schmerz überwältigt zusammen“ und „Stratonice mit dem Gemahl und Arzte am Krankenlager des Sohnes“ sind ganz in dieser ernststen durchaus künstlerischen Weise gehalten; besonders ist das erstere durch den vielfachen Ausdruck des Adels und der Bewegung von großer Wirkung, während das letztere schon an der Grenze eines allzugespannten Pathos steht.

Das Hauptwerk aber in dieser Richtung ist das Plafondbild in der Antikensammlung des Louvre, „die Apotheose Homers“ (1829 vollendet, Wiederholung im Luxemburg vom Jahr 1842). An einer solchen monumentalen

Aufgabe konnte Ingres seine ganze Kraft bewähren, und um die Verherrlichung des Dichters durch die Verehrung der Männer aller Zeiten darzustellen, die auf den Gebieten des geistigen Lebens die bahnbrechenden Anführer gewesen, brauchte er nicht in eine bestimmte Periode zurückzugehen; vielmehr wurde die ganze Vergangenheit zur lebendigen Gegenwart, welche die freischaffende Phantasie ganz aus sich zu bilden hatte. In den hohen Gestalten ließ sich mit dem individuellen Gepräge des Charakters eine stylvolle Form verbinden, in der Unordnung der selige Friede einer idealen, über die Noth der Wirklichkeit erhobenen Beziehung sich ausdrücken. Der alte blinde Homer, ganz in der Bedingtheit des realen Daseins und doch in ruhiger Größe aufgefaßt, sitzt vor einem jonischen Tempel: eine freischwebende Victoria krönt ihn, zu seinen Füßen ruhen die Iliade und die Odyssee als ewig schöne Gestalten. Hinter ihm Orpheus, Linus, und Musäus; auf der einen Seite Herodot und die griechischen Tragiker, Demosthenes, Apelles mit Raphael — es ist für Ingres bezeichnend, daß jener diesen an der Hand herbeiführt, — Alcibiades mit Sappho, dann die römischen Dichter mit Dante, Lucrurg und Pisistratus, als Sammler der homerischen Gedichte, vorn auf dem tieferen Plane Tasso, Shakespeare, Lafontaine, Mozart, Corneille und Poussaint. Auf der anderen Seite Pindar voran mit der Lyra, Anakreon, Plato und Sokrates, Phidias mit dem Meißel, Perikles im Helm, Aristoteles, Michel Angelo und Alexander; wieder vorn und tiefer stehend Glück und Camoens, Longin und Boileau, Fenelon, Racine und Molière. Es ließe sich über diese Zusammenstellung von großen Männern mit dem Künstler rechten: aber es zeigt sich doch in ihr die Weite und Größe der Auffassung, die von ihrem idealen Standpunkte aus auch die Vertreter der romantischen Poesie als Fortbilder der geistigen Entwicklung begreift. Von einem würdevollen Leben ruhig bewegt, wenden sich die schöngebildeten Gestalten dem greisen Sänger in mannigfaltiger Weise zu; unbekümmert um den Beschauer ruhen sie fest und einfach auf sich, nur die Franzosen des 17. Jahrhunderts sehen — wie denn das ganz recht ist — anspruchsvoll aus dem Rahmen heraus. Dem Allegorischen der Darstellung halten die lebendig charakterisirten Figuren glücklich das Gleichgewicht, Körper und Gewandung sind mit großer Meisterschaft behandelt, selbst die idealen Gestalten der Iliade und der Odyssee haben eine gewisse natürliche Schönheit der Form und Haltung. Nicht ganz so glücklich ist die Composition, und in ihr zeigt sich die Achillesferse des Künstlers. Von einer durch tiefere Bezüge sich bildenden Gruppierung ist keine Rede: in den Stellungen ziemlich gleichförmig drängen sich die großen Männer mehr um Homer, als sie ihn würdevoll umgeben, und durch die Häufung der Figuren entsteht der Eindruck einer hastigen und verworrenen Menge. Zwischen dieser ist die geflügelte Victoria wie hinein-

Vergleich IV. 1861.

geschnitten und schneidet die Hauptlinie der ganzen Anordnung mitten durch. So entspricht das Bild in seiner Gesamtwirkung keineswegs der Vollendung des Einzelnen, und der Eindruck wird durch den Mangel des Lebens in der Beziehung der Figuren geschwächt. Es wird dem Beschauer klar, daß sich hinter der Menge der verwirrenden Gestalten eine innere Armuth der Erfindung versteckt und daß es an der schöpferischen Fülle und Mannigfaltigkeit der Phantasie fehlt, welche ihre Objecte in eine bestimmte belebende Situation setzt. Wie sehr hierin die alte Kunst die neue überragt, zeigt ein Blick auf Raphael's Schule von Athen.

Und eben jener Reichthum der Phantasie ist es, der dem großen Talent Ingres' überhaupt versagt war. In seinen religiösen Bildern ersetzte sich dieser Mangel durch den Anschluß an die hergebrachte Anschauung oder den wirklichen Vorfall; seine historischen Gemälde behandeln meistens Motive, die der Beschauer kennen muß und welche die Kunst zum unmittelbaren Verständniß kaum herausbilden kann. Von derselben Armuth einer eigenthümlich schaffenden Phantasie zeugen eine Reihe von Bildern, welche Vorfälle aus der neueren und Kunstgeschichte darstellen (Jean Pastorel, Don Pedro de Toledo, der Degen Heinrichs des Vierten, Heinrich der Vierte mit seinen Kindern, Raphael und Fornarina, Tod Leonardo's da Vinci, Tintoretto und Uretini u. s. f.). Das Mittelalter und die Renaissance waren eigentlich Ingres' Sache nicht; am wenigsten das anekdotenhafte historische Genre, welches sich aus jenen Zeiten seine Stoffe holt und das die Kunst der zwanziger Jahre vornehmlich ausbildete. Der Maler ließ sich durch den Aufschwung dieser Richtung verleiten, sich auf demselben Felde zu versuchen, und doch widerstrebten eigentlich seiner großen stylvollen Auffassung diese Stoffe, die in den heißen Farbenschein und das Drängen eines mannigfach verwickelten und gebrochenen Lebens eingehen.

Es ist daher in diesen Bildern Ingres' meistens etwas Gezwungenes, ein Adel der Form und Bewegung, der nicht aus den Motiven selber herausgewachsen, sondern ihnen angeheftet scheint, dann nicht selten wieder, indem doch der Künstler wieder seinem Gegenstande gerecht zu werden suchte, eine Bewegtheit des Ausdrucks und der Stellungen, welche das Maas fast überschreitet. Zu dem Anziehendsten dieser Art gehört die Francesca da Rimini (1820), die der Geliebte in seinen Armen hält, während am Hintergrunde der Gatte hereintritt und das Schwert zieht; hier ist die edle und zugleich eigenthümliche lebendige Haltung der Figuren von großem Reiz, wenn auch die Francesca in ihrer Theilnahme am Vorgange zu passiv erscheint. Bei einer Johanna von Orleans aus der späteren Zeit (bei der Krönung Karls des Siebenten) ist die ruhige Würde, in der mehr stille Ergebung, als Heroismus sich ausdrückt, ganz am Plage und entschädigt für den Mangel an Tiefe des Ausdrucks.

In einer ästhetisch gestimmten Zeit hätte wohl Ingres eine Anregung gefunden, die auf seine nur langsam und schwer arbeitende Phantasie von belebendem Einfluß gewesen wäre. Es lag in seiner künstlerischen Natur jede Gestalt zu der höchsten Formenschönheit und doch zum vollen Fluß des Lebens ganz herauszubilden, und da ihm hierin ebensowenig die Kunst, als die Wirklichkeit seiner Zeit entgegenkam, so war er lediglich auf sich selbst und die Alten angewiesen. Gleichmäßig bestrebt, der vollendeten Form Wirklichkeit zu geben, und diese ganz in die Form zu erheben, erreichte er vollständig das Ziel, das ihm vorschwebte, nur in einer Gattung der Malerei: im Portrait. Insofern ist das bekannte Portrait Bertins (vom Jahre 1833) durch die Auffassung, sowol als die Behandlung sein Meisterwerk. Es ist von der eindringlichsten Wirkung: der Charakter der Individualität ist in wirklich großem Sinne ganz zur Erscheinung herausgebildet, während Form und Modellirung nicht vollendeter das Leben in wahrhaft künstlerischer, eben so wahrer als idealer Anschauung wiedergeben können. Von fast gleicher Vortrefflichkeit ist das Bildniß des Grafen Mosé. Aber wie übel dem Meister sein abstractes Ideal bisweilen auch auf diesem Felde mitspielte, zeigt das Bild, auf welchem Cherubini, ganz in der Bestimmtheit des wirklichen Lebens aufgefaßt, unter dem Schutze der Muse sich darstellt. Die Seltsamkeit dieser allegorischen Spielerei ist geradezu abstoßend (auch die Apotheose Napoleons im Hotel de Ville ist eine frostige Allegorie).

Selbst in seiner besten Zeit war die Anerkennung Ingres' in Frankreich nicht unbestritten. Im Salon von 1834 hatte sein Symphorian mit der Johanna Gray von Delaroche um die Palme zu ringen; es entstand ein förmlicher Kampf der beiden Parteien, die Masse des Publicums erkannte nicht ihm, sondern Delaroche den Preis zu. Dieser hatte durch Ausdruck und Farbe das Gemüth unmittelbar zu bewegen verstanden. Ingres war verbittert; es war ihm erwünscht, Frankreich verlassen und als Director der Akademie nach Rom gehen zu können. Selbst seine Productionskraft schien für längere Zeit gelähmt.

Aber er ließ eine große Schule zurück, die sich streng nach ihm gebildet hatte, und wie sehr auch seine Anschauung von der Gegenwart und ihren Neigungen sich abwendete, so war doch sein Einfluß auf die Malerei überhaupt von weittragender Bedeutung. Seine Einwirkung erstreckte sich auf alle, denen es mit der ächten Kunst Ernst war, selbst auf Meister, die einen andern Weg eingeschlagen hatten. Man sah seinen Werken an, wie seine Production immer von dem Gedanken an die hohe Würde und Strenge der Kunst geleitet war. Er verachtete geradezu die Künstler, denen es besonders auf blendende

Virtuosität der Darstellung, auf bestechende Erscheinung des Lebens ankam, selbst Horace Vernet, wie er denn auch in der Musik im Gegensatz zu Mozart Rossini gering schätzte. Und es that noth, daß bei den mancherlei romantischen und realistischen Bestrebungen die Form und die stylvolle Bildung des menschlichen Körpers wieder zu Recht kamen. Was man auch von der Erfindung und der Composition in Ingres' Bildern halten mag, die Behandlung des menschlichen Baues im Fluß der Linien und in einer vollendeten Modellirung, die, ganz künstlerisch, dennoch den vollen Schein des Lebens erreicht, ist von so großem Reize, daß sich das Auge in den Anblick der einzelnen einfachen Gestalt mit wahren Genuß vertiefen kann. (So ist noch eine wunderbare nackte Figur vom Jahre 1856, *la source*, ein Mädchen im Walde am Rande der Quelle stehend und Wasser aus einer Urne in sie fließen lassend, von zauberhafter Wirkung.) Es ist die Apotheose der menschlichen Form, in der das Leben des Körpers wie verklärt ist und andererseits der Adel des einfachen auf sich beruhenden menschlichen Daseins seinen vollen Ausdruck erhalten hat. Man mag allerdings den Mangel der Farbengluth des Fleisches um so mehr entbehren, als die Modellirung die Wirklichkeit mit einer Täuschung wiedergiebt, die sich nicht überbieten läßt, und als die Linie in die lebendige Form gleichsam eindringt. Aber es ist, wie wenn die ideale Anschauung, in der sich die Form von der zufälligen Realität läutert, mit dem satten Schein der Farbe sich nicht vertrüge.

Stellen wir die deutsche und französische Kunst nebeneinander, um beide in ihrem Entwicklungsgang zu vergleichen, so möchte wol, wo auf der französischen Seite Ingres steht, auf der deutschen Cornelius seinen Platz einnehmen. Beide waren ganz erfüllt von der Idee der großen, wahren Kunst, beiden war es mit ihrem ganzen Thun und Denken tiefer, heiliger Ernst, beiden war es um die ideale Darstellung des Menschen zu thun. Aber sonst wie verschieden! Bei dem Deutschen eine seltene Kraft und Mannigfaltigkeit schöpferischer Phantasie, daher eine große Fähigkeit der Composition, aber eine Stumpfheit des Formgefühls und eine Unbildung in künstlerischer Beziehung, die ihn seine Stoffe fast nie zum vollen Leben herausgestalten ließen. Bei dem Franzosen dagegen ein mühsamer Proceß der Erfindung, eine Art von Stocken im Fluß des Schaffens, das auch den Bildern das Gepräge der Anstrengung ausdrückt, aber für die Form ein eminentes, durch und durch gebildetes, zu hoher Meisterschaft entwickeltes Talent. Welche Werke hätte das Jahrhundert aufzuweisen, wenn beide Kräfte zu einer vereinigt gewesen wären! Aber fast scheint es, als ob unsere Zeit nicht der Boden sei, aus dem eine solche ganze Persönlichkeit hervorgehen könnte; nur getrennt und auch dann nur durch sorgfältige Pflege scheint in ihr ein gewisses Leben erhalten zu kön-

1881 VI 1101011010

nen, was in den großen Perioden der Kunst zu Schöpfungen von herrlicher Kraft und Fülle innig verbunden gewesen.

Literatur.

Aus den Tirolerbergen. Von Adolf Pichler. München, Fleischmann's Buchhandlung. 1861.

Der Verfasser ist, soviel uns bekannt, Professor der Botanik in Innsbruck und kennt durch vielfache Ausflüge Land und Volk von Tirol etwa wie Steub Oberbairern und seine Sitte. Die Schilderungen Steubs haben ihm hier wol auch zum Vorbild gedient, und wir möchten sagen, daß er ihm in Manchem nahekommt, wenn auch nicht in seinem allerliebsten Humor. Vorzüglich hübsch sind die vielen Anekdoten, welche uns das Buch zur Charakteristik der Tiroler erzählt.

Nach Marokko. Reise- und Kriegsmemoiren von August von Bäumen. Berlin, Verlag von J. Springer, 1861.

Erlebnisse und Beobachtungen eines bairischen Offiziers auf einer Reise nach Frankreich und Spanien, während des Kriegs der Spanier mit Marokko und während eines späteren Aufenthalts in Madrid und anderen spanischen Städten. Wir erhalten ein deutliches Bild des Kampfes von der Eroberung von Tetuan bis zu der Schlacht bei Val Dras, die den Frieden herbeiführte, von der Verfassung des spanischen Heeres, von den hervorragenden Persönlichkeiten desselben u. s. w., doch schreibt der Verfasser oft in allzu überschwenglichem Ton, und namentlich sind seine Porträts, vor Allem Prim, eitel Glorie, ohne Schatten und Flecken. Wir erklären uns diese Dithyramben, die bisweilen recht unbequem, manchmal unausstehlich werden, einmal daraus, daß die spanische Liebe zu pomphafter Rede hier abgefärbt hat, dann aber daraus, daß der Verfasser von den spanischen Offizieren wohl aufgenommen wurde und dafür dankbar war. Aber auch die Dankbarkeit sollte sich vor Uebermaß in Acht nehmen.

Von der viel genannten Schrift des Dr. Julius Wiggers „Hierundvierzig Monate Untersuchungshaft“, die einen so wenig anmuthigen Einblick in das Verfahren der mecklenburger Criminaljustiz eröffnete, ist eine zweite vermehrte Auflage