



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Pariser Kunstaustellung von 1861 und die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich. 8. Die Ingres'sche Schule, die religiöse Reaction und die Ausläufer des Idealismus. Die romantische ...

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

lung der Gewerbeordnung vom 17. Januar 1845 und der Verordnung vom 6. Februar 1849 aufgefördert werden; dann das Rescript des Ministers des Innern Herrn Grafen von Schwerin, vom 31. Juli 1860, über das Concessionswesen. Der Verfasser bethätigt einen wirklichen Beruf, an den wichtigsten socialen Fragen mit praktischem Erfolge für die vaterländischen Verhältnisse sich fördernd zu betheiligen; er hat ein großes Talent, für das Volk, aber nichts weniger als gemein, zu schreiben, und er versteht es, die Statistik erläuternd und belehrend für seine Zwecke zu verwenden.

Zur Frage über das deutsche Maas von G. Hagen, Geh. Ober-Baurath und Mitglied der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. — Berlin, bei Ernst und Korn 1861.

In gedrängter Kürze ($3\frac{1}{4}$ Bogen) erörtert die Schrift „zuerst die Anforderungen, welche die Wissenschaft wie der Verkehr an die Feststellung eines Urmaasses machen.“ Alsdann wird historisch mitgetheilt „in welcher Art dieselbe Aufgabe in neuerer Zeit verschiedentlich gelöst ist;“ endlich werden „in Betreff der Wahl des deutschen Maasses und dessen Festlegung Vorschläge gemacht, welche der Würde und dem Interesse Deutschlands am meisten zu entsprechen scheinen.“ Der Leser wird die Schrift nicht ohne hohe Achtung vor dem Wissen und der technischen Befähigung des Herrn Verfassers und nicht ohne Nutzen für sich selbst aus der Hand legen. Aber es läßt sich beinahe mit Bestimmtheit voraussagen, daß sein Vorschlag, das deutsche Maas möglichst nahe an das englische anzuschließen, keinen Eingang finden wird. Der französische Meter hat zu viele wissenschaftliche und thatsächliche Eroberungen gemacht, trotz aller Unvollkommenheiten, welche ihm, wie jedem Menschenwerke, ankleben, als daß er von dem Yard verdrängt werden könnte. Zum Ueberflusse sind aus England selbst, wo das Schriftchen Beachtung gefunden hat, warnende Stimmen gekommen, welche die Mängel der englischen Maßeinrichtungen beklagen und dem Bedürfnisse nach Verbesserung Ausdruck geben.

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

8.

Die Ingres'sche Schule, die religiöse Reaction und die Ausläufer des Idealismus. Die romantische Kunst: Delacroix, Decamps, Ary Scheffer.

Die ideale Richtung der Malerei, von Ingres in ernstem und strengem Sinne neu belebt, verfolgte neben den immer kühner vordringenden romanti-

schen und realistischen Bestrebungen ruhig und fest ihren Weg. Nicht daß in ihr die Kunst des Zeitalters überhaupt ihr eigenthümliches Gepräge erhalten hätte; die Anschauung, welcher Géricault Bahn gebrochen, kam den ästhetischen Bedürfnissen der Zeit mehr entgegen, und sie war es, welche der Kunst der zwanziger und dreißiger Jahre den bezeichnenden Charakter gab. Aber die ideale und stylvolle Auffassung Ingres' behauptete sich in seinen Schülern und den verwandten Meistern selbst dann noch, als eine neue Entwicklungsphase der Kunst beide Richtungen zu vereinigen strebte. Sein Einfluß wirkte fort und erstreckte sich fast bis in die jüngste Gegenwart; und so bedeutend ist der Erfolg einer bestimmten und tüchtigen Kunstbildung, daß sich seine Einwirkung im Verlaufe der modernen Malerei stetig verfolgen läßt, während diejenige der übrigen schulebildenden Meister in der Zerstreuung und Zersplitterung der jetzigen Kunst nur schwer zu entdecken ist.

Es lag freilich in den Verhältnissen und in der Natur der Anschauung, welche sich Ingres gebildet hatte, daß derselbe nur seine Auffassungs- und Behandlungsweise in den Schülern aufkommen lassen konnte. Er war darin als Lehrer der Gegensatz zu David. Schon die Stellung, die er zu seinem Zeitalter einnahm, brachte das mit sich. David war, so lange er in Paris wirkte, der unumschränkte Gebieter auf dem Felde der Kunst: er ließ auch die ihm fremdartige Eigenthümlichkeit des Schülers um so bereitwilliger sich entwickeln, als den Stempel seines Einflusses im Großen und Ganzen doch alle Werke der Zeit trugen. Ingres aber stand mit seiner Richtung in offenem Widerstreite einer andern gegenüber; wer nicht mit ihm ging, mußte gegen ihn sein, wer ihm nicht folgen konnte oder wollte, Ueberläufer werden. Seine Kunst war kein naives, um das Draußen unbekümmertes Schaffen; sie befand sich im bewußten Gegensatz der strengen Bildung zu einer regellosen Willkür, welche vor Allem dem freien Spiel der Natur folgen zu wollen erklärte, sie war, während sie positiv wirkte, immer zugleich ein entschiedenes Abwehren. Ingres erwartete und verlangte vom Schüler ein unbedingtes Eingehen auf seine Kunstweise; so bekannte sich Jeder, der zu ihm hielt, ohne allen Rückhalt zu seiner Anschauung, und auf seine echten Schüler ging mit dem strengen Sinn für die Form zugleich die ideale Richtung seines ernstesten, von der Würde der Kunst ganz durchdrungenen Geistes über.

Dem Meister am nächsten und mit ihm in seinen besten Werken auf gleicher Höhe steht Hippolyte Flandrin. So tief hat sich dieser in die Weise Ingres' eingelebt, daß es auf den ersten Anblick scheinen möchte, wie wenn er seine Individualität aufgegeben oder gleichsam gegen die des Lehrers ausgetauscht hätte. Aber es war vielmehr in dem Schüler dieselbe Anlage des Geistes, die unter einer solchen Leitung wie von selber den gleichen Weg einschlug. Und so fehlte auch dem Künstler, da er von seinem eigenen Inneren

getrieben dem Meister folgte, die Eigenthümlichkeit nicht. Es ist insbesondere die religiöse Malerei, in der sich Flandrin hervorthut; und wenn er auch in der Vollendung der Form sein Vorbild nicht immer erreicht, so ist es doch andererseits, wie wenig in ihm erst die neue Kunst, die den vollendeten Italienern nachstrebte, die Phantasie ganz durchdrungen und belebt hätte. Flandrin scheint von der Natur vor Allem befähigt, sich mit ebenso innigem als feinem Gefühl in die edle Anschauungsweise des Cinquecento zu versetzen und so ist es ihm möglich geworden, die christliche Mythe in einer Weise zur Darstellung zu bringen, die uns bei der Betrachtung vergessen läßt, daß wir in einem Jahrhundert leben, welches durch die Auflösung aller Mythe sich auszeichnet. Die religiöse Empfindung und Vorstellung ist eben ganz in die künstlerische übersezt, und nur dadurch, daß sich der Maler nicht an den christlichen Ideen, sondern einfach am Schönen, an den Vorbildern der Kunst begeisterte, konnte er eine so große Wirkung hervorbringen.

Schon früh wandte sich Flandrin, nachdem er in Rom die Academie besucht, zu den religiösen Motiven („Christus, der die Kindlein zu sich kommen läßt,“ 1839; aus dem Jahre 1842 ist ein gutes historisches Bild „der heilige Ludwig seine Gesetzbücher dictirend,“ mit edlen Köpfen und einer einfach würdigen Anordnung). Aber erst in den monumentalen Werken zeigte sich sein ganzes Talent, wie denn auch das religiöse Gemälde in der stimmungsvollen Umgebung des kirchlichen Raums erst zur wahren Geltung kommt. In der Kirche Saint-Severin malte er die Kapelle des Evangelisten Johannes (1842), und schon hier ist in der Darstellung des Abendmahles eine anziehende Klarheit und Einfachheit der Composition, bei lebendiger Bestimmtheit eine schöne Würde der Gestalten, ein monumentales Gepräge. Noch freier und vollendeter und durchaus von einer edlen Empfindung getragen, sind seine Gemälde in der Kirche Saint-Germain-des-Prés, insbesondere der Einzug Christi in Jerusalem. Der Beschauer fühlt, daß der Maler die Fresken des Vaticans gründlich angesehen und verarbeitet hat; doch mag es Flandrin wohl empfunden haben, daß es nur dem Meister der Madonnen gegeben war, das Christliche ganz zur schönen Menschlichkeit herauszubilden, ohne die Innigkeit einzubüßen, und so versuchte er, diesem in der Form, in dem Ausdruck aber der Andacht und frommen Stille es den älteren Meistern nach zu thun. So weit eine solche künstliche Verschmelzung den Mangel des ganzen vollen Gusses überhaupt ersetzen kann, läßt sich das Bild als eins der wenigen echten Kunstwerke bezeichnen, welche die moderne französische Schule aufzuweisen hat. Weniger glücklich war er in der Darstellung der Kreuztragung. Hier, wo es galt die Bewegtheit des Vorgangs und das tiefere Leiden zur Erscheinung zu bringen, ohne der Würde der Gestalten und der gehobenen Stimmung des Geistes Eintrag zu thun, war die Aufgabe für den Maler der Gegenwart,

der nicht unbefangen und von naiver Anschauung getrieben an's Werk ging, ungleich schwieriger; auch sagten solche Motive von mehr dramatischer Erregtheit dem Talente Flandrins nicht zu. Es fehlt dem Bilde am rechten Leben, dem Christuskopf an Ausdruck, und in den Figuren greift die Bewegung des Körpers durch die Gewänder nicht deutlich durch. Dagegen war der Maler in der Darstellung der Heiligen in der Kirche des heil. Vincenz von Paula (vollendet 1853) ganz in seinem Elemente; diese ziehen — die Seitenwände des Schiffs entlang — in stiller Andacht und doch, ganz von ihrem göttlichen Beruf durchdrungen, in grandioſer Würde, zwei feierliche Reihen bildend, dem Heiland zu. Gerade durch die Einfachheit und statuarische Ruhe, mit der die Geſtalten, ganze volle Individuen von Einem mächtigen Gefühle bewegt und doch jeder für ſich vollkommen ausgeprägt in edler Gemessenheit dahinschreiten, iſt das Ganze von großer Wirkung. In allen neuen monumentalen Bildern, welche Frankreich beſitzt, ſind es allein dieſe Arbeiten Flandrins, welche ebenſowohl durch die gediegene Ausführung, als den Adel des in ihnen ausgesprochenen Lebens nicht bloß den Eindruck von Decorationsbildern machen. Fast die gleiche Meisterschaft erreichte Flandrin in den vielen Portraits, die er vom Jahre 1840 bis auf die neueste Zeit verfertigt (im Salon von 1861 unter andern der Prinz Napoleon), wenn er es auch in der Auffassung der Individualität dem Lehrer nicht gleich thut; die Personen ſind in der Erscheinung ihrer edlen Exiſtenz, in ihren guten Augenblicken wiedergegeben. Zeichnung und Modellirung vortrefſlich, wie bei Ingres, und eine Ausführung, in der die Arbeit des Pinsels in die gleichmäßige Durchbildung wie aufgehoben erſcheint.

War ſchon Flandrin, indem er in der Weiſe des Meisters die Italiener ſich zum Vorbild nahm, in ſeinen religiöſen Bildern hie und da, um die Innigkeit des Ausdrucks zu retten, bis auf Giotto zurückgegangen, ſo lehnten ſich bald andere Schüler um ſo entſchiedener an die älteren Italiener an, als ſie es jenem in der Vollendung der Form nicht gleichthun konnten und dafür mit einem größern Aufwand von Frömmigkeit zu entſchädigen meinten. Dazu kam der Einfluß des deutſchen Beiſpiels und die katholiſche Rückſtrömung der dreißiger Jahre. Es iſt hier nicht der Ort, auf die Beſtrebungen der Nazarener einzugehen; möglich, daß auch in Frankreich die Kunſt das Bedürfniß empfand, nach einem Inhalt zurückzugreifen, der ihr, wie ſie wähnte, eine neue Nahrung und eine zweite Jugend geben ſollte. Gewiß iſt, daß die Schüler von Ingres, die ſich alle lange in Italien aufgehalten, von der Wirkſamkeit der Zeit und Overbeck nicht unberührt blieben; es erſchien ihnen die Nachahmung einer früheren Kunſt als der bequemſte Weg, die Malerei allmählig zu neuer Blüthe zu führen. Die kirchliche Reſtauration, welche im bewußten Gegenſatz gegen die Julidynaſtie die Geſellſchaft für ſich zu gewinnen ſuchte

© 1981 VI neiohgnat

blasen, und da sich diese Maler nicht wie Jlandrin an der Kunst, sondern an der religiösen Vorstellung zu begeistern suchten, haben ihre Werke eben so wenig als die Bilder der deutschen Nazarener die echte Wärme und Tiefe des Ausdrucks, und auch ihren Gestalten fehlt die Kraft und Wahrheit des Daseins.

War so die Ingres'sche Schule der naheliegenden Gefahr, in der künstlichen Rückversetzung zu einer ausgelebten Anschauung gleichsam zu erstarren, nicht entgangen: so widerstand sie andererseits der Versuchung nicht, das Ideale in der Darstellung des Gedankenhaften anzustreben. Gewöhnlich fällt ausschließlich uns Deutschen die Ehre des Vorwurfs zu, rein poetische und philosophische Ideen mit dem Fleisch und Blut der bildenden Kunst bekleiden zu wollen; aber fällt einmal der Franzose in das Feld des abgezogenen Gedankens, so ist ihm nichts zu abstract, das er nicht in das Leben oder die Kunst einzuführen versuchte. Paul Chenavard, der in allen Zweigen der Kunst und des Wissens eine gute Bildung durchgemacht hat und alle Bestrebungen der modernen Malerei, neue eigenthümliche Werke zu liefern, gründlich verachtet, setzte sich das kühne Ziel, in einer Reihe von über 50 Cartons die Entwicklung der Weltgeschichte darzustellen. Die zu Grunde liegenden Ideen entnahm er — so weit er dieselbe verstand — der Hegel'schen Philosophie, für die Ausführung war ihm Raphael Vorbild. Die Republik des Jahres 1848 war diesem Plane günstig: das Pantheon wurde bestimmt, dieses Product des 19. Jahrhunderts aufzunehmen. Es entstanden eine Anzahl von Cartons, deren vortreffliche Zeichnung von einer gediegenen Kenntniß der Form zeugte und denen eine gewisse Tiefe der Auffassung und eine Fähigkeit klarer Anordnung nicht abzusprechen ist. Aber das Kaiserreich, das selber Geschichte machte, glaubte dieser Philosophie der Geschichte entbehren zu können, der Plan kam nicht zur Ausführung. Für die bildende Kunst kein Unglück: in einem solchen Verhältnisse zu den Stoffen der Weltgeschichte wird sie immer der dienstbare und überdies unzulängliche Dolmetscher des Gedankens sein, und so ist es dem Pantheon erspart geblieben, gleich dem Treppenhause des Berliner Museums Zeugniß dafür abzulegen, daß dem 19. Jahrhundert nur zu oft der Sinn für die selbständige Würde und Bedeutung der malerischen Erscheinung abhanden gekommen ist. — Eine ähnliche Richtung schlug Louis Janmot ein (Allegorien im Rathhause von Lyon), nur daß dieser in der Darstellung poetisch-sentimentaler Ideen nach einem neuen Reiz für die Kunst suchte. Er gab ein Gedicht der menschlichen Seele in einer Reihe von Cartons (18 im Jahre 1855, 8 weitere im Salon von 1861), in denen er den verschiedenen Stimmungen und Schicksalen des Seelenlebens in idealen gefälligen Gestalten Ausdruck zu geben sich bemühte: eine nähere Kritik ist wohl überflüssig.

Man sieht: die von Ingres neu eingeschlagene ideale Richtung fand in ihrer Zeit keinen rechten Boden, und die Schüler, die nicht einfach an der

Welt des Schönen festhielten, schweiften über die Grenzen der Kunst hinaus und geriethen so trotz der strengen Zucht auf Abwege. Noch schlimmer wurde es, wo es überhaupt am geistigen Gehalt, an höheren Zwecken fehlte und die ideale Anschauung zur reinen Formel wurde, die sich jedem beliebigen Motiv äußerlich anpassen mußte. Dies ist der Fall bei Henri Lehmann, dem wir schon oben bei Gelegenheit der Wandgemälde des Luxembourg begegnet sind. Sein erstes Bild aus dem Jahre 1835, die Abreise des jungen Tobias aus dem Vaterhause, versprach einen tüchtigen Künstler, es hatte bei guter Ausführung eine einfache Anordnung und Wahrheit des Ausdrucks. Aber Lehmann schien sich nur diesmal zusammengeworfen zu haben; in den folgenden Werken traten bald eine kalte Glätte und zierliche Eleganz, welche die stylvolle Behandlung Ingres' zu einer hohlen Manier verzerrten, offen zu Tage. Er versuchte sich in allen Gattungen; aber seine mythologischen (die Oceaniden), wie seine kirchlichen Darstellungen (in der Kapelle des hl. Geistes in der Kirche Saint-Merry) kennzeichnet dieselbe kokette Form und Bewegung, derselbe geleckte porzellanartige Schimmer der Farbe. Auch in seinen Scenen aus dem italienischen Volkstreiben ist kein Leben, und es kann nicht überraschen, daß er an die Wände des Pariser Stadthauses, an denen er die Hauptmomente der Culturentwicklung darzustellen hatte, nur niedliche Puppen malte.

Ein glücklicheres Talent ist Carl Müller (aus Stuttgart), wenn es ihm auch an Tiefe der künstlerischen Auffassung gebricht. Es scheint, daß in dem Bilde, das seinen Ruf begründet hat — das Octoberfest in der Villa Borghese — sein Naturell mit dem schönen Motive in günstiger Weise zusammentraf, und so vermochte er mit seinem durch Ingres gebildeten Formgefühl das heitere Leben der Römer frisch und tüchtig darzustellen. Er hat nur diesen einen Wurf gethan, seine übrigen Bilder gehen über das Mittelmäßige nicht hinaus. — Die noch übrigen Schüler von Ingres, welche sich besonders durch kirchliche Arbeiten bekannt gemacht haben, folgen äußerlich in der Auffassung und Behandlung, so gut sie eben können, der Weise des Meisters, ohne weder sie eigenthümlich zu verarbeiten, noch in die Tiefe seiner künstlerischen Anschauung einzudringen. Auguste Pichon ist schon erwähnt: Brémond, Cornu, Romain Gazez, Balze zählen noch hierher. Auch einige gute Landschaften der classischen Richtung sind aus der Ingres'schen Schule hervorgegangen; von ihnen wird bei der Betrachtung der Landschaftsmalerei überhaupt die Rede sein.

Alle diese Schüler leiden an demselben Mangel, der an den meisten Bildern Ingres' fühlbar wird: es fehlt ihnen der lebensvolle Schein der Farbe. Die Zeit brachte es mit sich, daß die Malerei in eine Kunst der Form und in eine Kunst des Colorits sich theilte, und vorerst schien eine Vermittlung zwischen beiden nicht möglich. Wie schon oben bemerkt, mußte, wer nicht

treu an der Weise des Lehrers hielt, zum Ueberläufer werden. Ein solcher war Théodore Chassériau. Die aufgeregte, um jedes Stylgesetz absichtlich unbekümmerte Lebensfülle, welche die romantische Kunst ihren lebendigen Gestalten zu geben suchte, sagte ihm mehr zu, als die Erscheinung der klaren maßvollen Form, und da ihm eine Vereinigung beider Richtungen nicht gelingen wollte, schwankte er von der einen zur andern. („Christus findet die Jünger am Delberge schlafend;“ das Leben der Maria Aegyptiaca in der Kirche Saint-Merry.)

Indessen lebte nicht bloß in den Schülern von Ingres die ideale Anschauung fort, welche durch die Wahl einfach schöner Motive und die Vollendung der menschlichen Form die Kunst auf der Höhe des classischen Adels zu erhalten strebte. Nicht, daß die Nachfolger der David'schen Zeit, die officiellen Maler der Kirchen und Schlösser, in denen der classische Styl zur flachen Manier herabsank, mit ernstem Sinn dem Idealen zugestrebt hätten. Es war vielmehr ein jüngerer Geschlecht, größtentheils aus der Schule von Picot und derjenigen von Rom hervorgegangen, welches sich bemühte, der hohen und geläuterten Anschauung von Ingres nahe zu kommen. Edouard Picot selber, ein Schüler Vincents, war der einzige Ausläufer der Epoche, welche David beherrscht hatte, der aus eigenem inneren Antriebe die Stoffe der Mythenwelt in classischer Auffassung und mit einem tieferen Sinn für die edle Anmuth einer gebildeten Form und Bewegung wiederzugeben suchte, ohne daß er deshalb über jene Zeit hinausgekommen wäre. Es war ein angenehmes, ein liebenswürdiges Talent; es kam ihm darauf an, den idealen Motiven mit einer gewissen natürlichen Einfachheit und einem wärmeren leuchtenden Farbenton ein gefälliges Leben zu geben (Amor und Psyche 1819, Cephalus und Procris 1824, u. s. w.); insbesondere ist in seiner Darstellung heiterer ruhiger Scenen eine entsprechende Stille und Wahrheit der Empfindung. So gehören auch von den Plafonds des Louvre und des Hotel de ville die seinigen zu den besten: es spricht aus ihnen eine maßvoll bewegte Phantasie, sie sind mit Sinn und Geschmack angeordnet, die Gestalten im Schwung der Linie nicht ohne Reiz. Das Gleiche gilt von seinen religiösen Gemälden (in den Kirchen Saint Vincent de Paul und Notre-Dame der Lorette): sowenig sie den Vergleich mit den Flandrin'schen Arbeiten aushalten können, so sehr unterscheiden sie sich wieder zu ihrem Vortheile von der reizlos weltlichen Manier der übrigen Wandmalereien. Wegen seines anziehenden Talentes und weil ihm doch eine tüchtige Kenntniß seiner Kunst nicht fehlte, hatte sich eine zahlreiche Schule um ihn gesammelt und aus dieser ist die Mehrzahl der Maler hervorgegangen, welche bis in die neueste Zeit an der idealen Anschauungsweise festhielten. Ein wenigstens mittelbarer Einfluß der Ingres'schen Richtung ist wol unzweifelhaft.

Allen voran steht Charles Gleyre, der indessen nicht Schüler von Picot, sondern von Hersent war. Der Künstler machte in einem langjährigen Aufenthalt in Italien eine strenge und gründliche Bildung durch: er war unermüdlich, die alten Meister kennen zu lernen, und es gab von Giotto bis Raphael keinen, den er nicht copirt hätte. Aber fast scheint es, wie wenn seinem Talente ein ausgesprochener eigenthümlicher Zug gefehlt hätte, der diese Kenntnisse in sicherer und fruchtbarer Weise hätte verwerthen können; auch ist in seinen Bildern eine gewisse Weichlichkeit und Unbestimmtheit, ein Mangel an Kraft, der sich aus dieser charakterlosen Begabung wohl erklären läßt. So ist in seinem „Abend“ (1841 ein Mann sitzt in der Abenddämmerung am Ufer und sieht die Hoffnungen seiner Jugend, schöne blühende Gestalten, singend und spielend in einem Schiffe dahinziehen) bei einem edlen Schwung der Form, einer stimmungsvollen Harmonie des Tons und gediegener Ausführung doch eine Art von Unklarheit in der Darstellung des Motivs und eine weiche Sentimentalität des Ausdrucks, welche den Mangel einer gefunden Auffassung fühlbar machen. Die Trennung der Apostel, ein auch in Deutschland durch den Kupferstich bekanntes Bild, ist noch schlimmer: es ist geradezu süß und manierirt. Lebendiger und frischer sind seine Bacchantinnen; man sieht, der Maler hat hier mit unmittelbarer Anschauung nach dem Leben geschaffen und hat den Tanz griechischer Mädchen gesehen und dann hinterher, als die Composition im Ganzen und Großen fertig war, die alte Kunst zu Rathe gezogen. Immer aber spricht aus seinen Werken ein ernster künstlerischer Sinn und ein gründliches Studium der Form.

Mit nicht ebenso tüchtigen Kenntnissen, aber mit einem entschiedeneren Talent hat Léon Bénouville verschiedene Scenen aus der Heiligengeschichte wirksam behandelt. Vor Allem ist sein sterbender Franciscus von Assisi (1853) durch die stimmungsvolle Anordnung und Behandlung ein höchst anziehendes Bild. Wie in Begleitung zweier Ordensbrüder der Heilige in schöner Landschaft mit einfacher, würdiger Geberde die ferne Stadt segnet, ist mit ebenso malerischem Sinn als tiefem Gefühl für poetische Wirkung klar und bestimmt wiedergegeben; dazu eine feine, der Vollendung sich nähernde Ausführung. Weniger ansprechend ist der Eintritt christlicher Märtyrer ins Amphitheater; das Bild hat etwas Gespreiztes und Academisches. Die spätern Werke sind jenem ebenfalls nicht gleichzustellen, und so scheint es, wie wenn auch diesem Maler nur dieser eine Wurf habe gelingen wollen.

Noch mehrere andere Schüler Picots, dann auch einige aus der Schule von Delaroche haben sich bemüht, Motive aus der heiligen Geschichte und der Mythenwelt in idealer Weise und mit stylvoller Auffassung zu behandeln. Zu jenen gehören Adolphe Bouguereau, Eugène Lenepveu, Alexandre Cabanel, Henri Giacomotti, zu diesen François Jalabert, Gustave

Boulanger, Charles Vandelle; ihnen schließen sich Emile Signol und Hippolyte Lazerger an. Einigen von ihnen sind wir schon bei der Betrachtung der neuesten religiösen Kunst begegnet. Sie haben zum Theil wieder ergreifende Scenen aus den Schicksalen der Märtyrer hervorgesucht (Bouguereau, Lenepveu), sie wollen wie die Romantiker auf die Beschauer eine eindringliche Wirkung machen, aber sie vermeiden die realistische Wildheit der Farbe und Bewegung und suchen durch eine edle Behandlung die Grenzen der idealen Kunst einzuhalten. Zum Theil wählen sie sich Motive, die ihnen Gelegenheit geben, das Nackte und die menschliche Form in vollendeter Schönheit darzustellen; griechische Götter und Nymphen in ruhigen Situationen und einfachen Stimmungen, die auch für die moderne Phantasie ihren Reiz noch nicht verloren haben. Selbst der Salon von 1861 läßt es an solchen Bildern nicht fehlen (Bouguereau, Cabanel, Giacomotti, Boulanger; zu ihnen zählen noch der ältere Charles Lesebvre, dann Lepère und Mazerolles, Schüler Gleyre's); die Kunst hat noch immer einige Vertreter, welche dieselbe aus dem wirren Gewühl des wirklichen Lebens, in das sie sich nach allen Seiten hin eingelassen hat, wieder in das helle stille Reich des Idealen und der Mythe zurückzuführen suchen. Nur Schade, daß allen diesen Malern der Zauber der Phantasie fehlt und daß sie es nicht vermögen, der geläuterten menschlichen Form das reine, aber volle frische Leben der menschlichen Seele einzuhauchen. Sie vertreten in der Kunst das Element der Bildung, aber sie verfallen zugleich der todten Gewohnheit des Academischen. Die Kunst hat jezt, wie immer, das schöne Recht, zu den idealen Stoffen vor dem schwülen Gewirre des Tages zu flüchten: aber sie muß dieselben zur Vollendung der warmen und markigen Erscheinung, zu der festen Bestimmtheit der Individualität herausbilden, welche den Beschauer anzieht und fesselt und ihm eine Realität der Kunst vor Augen führt, die ihn für die Abkehr von der wirklichen Welt vollkommen entschädigt. Das will der modernen französischen Kunst nicht gelingen: sie sinkt einerseits zur leeren Geschicklichkeit in der Behandlung der Form herab, andererseits greift sie zum gemeinen Auskunfts-mittel einer unreinen sinnlichen Wirkung. So ist die ideale Anschauung Ingres' in den Jüngeren immer mehr heruntergekommen und hält im Verfall mit der monumentalen Kunst ungefähr gleichen Schritt.

Eine tiefere und nachhaltigere Wirkung als die Richtung von Ingres sollte, so schien es, der realistische Umschwung haben, den Gérault der Malerei gegeben. In der Kunst des 19. Jahrhunderts war mit ihm ein neues Princip aufgetreten, ein Princip, von dem sich ein um so größerer Erfolg erwarten ließ, als mit demselben die Malerei, im Einklang mit dem Bewußtsein des Zeitalters, von der Natur und Geschichte in ihrem ganzen Umfange und in ihrer mannigfaltigen Bewegtheit Besitz zu nehmen erklärte.

Die Zucht und der Zwang der academischen Regel war abgeworfen; kein Gesetz und keine Convenienz sollten mehr die Erscheinung der menschlichen Form modeln und beschneiden, der individuellen Phantasie des Malers Gewalt anthun, die freie leidenschaftliche Aeußerung menschlichen Thuns und Fühlens in eine abstracte Schönheitslinie pressen. Denn das Ideal war in der Schule Davids allmählig zu einer bloßen, der Wirklichkeit von außen zugebrachten Formel geworden. Und endlich sollte die Malerei ihr Recht haben, sie sollte Malerei sein, das Leben in der Tiefe und Pracht seines farbenglühenden Scheins wiedergeben, in dem das Innere kräftig zum Licht hinausschlägt, und die Dinge ihr Ineinanderleuchten und Zusammenwirken offenbaren.

Im Salon von 1819, also 3 Jahre nach der Ausstellung von Géricault's Schiffbruch, erregte ein Bild, das Dante und Virgil von Phlegias geführt auf dem die Höllenstadt umgebenden See in Mitten der mit den Wogen kämpfenden Verdammten darstellte, die allgemeine Aufmerksamkeit und bald den heftigen Widerstreit der öffentlichen Stimmen, die sich die einen für, die andern gegen den Künstler, alle gleich heftig erklärten. Dieser war Eugène Delacroix, wie Géricault aus der Guérin'schen Schule hervorgegangen und unter dem Einflusse seines Mitschülers gebildet. Schon in der Wahl des Motivs lag die Absicht, eine eindringliche Wirkung auf den Beschauer hervorzubringen, und so war auch die Behandlung ganz darauf angelegt, ihn zu überraschen und zu erschüttern. Die nackten, theils miteinander kämpfenden, theils an den Rachen sich anklammernden Leiber stellen sich in der wilden ganz zufälligen Bewegung des Augenblickes dar, der Krampf der Verzweiflung erscheint im grellsten Ausbruche, das Entsetzen Dante's in ganz ungezügelmtem Ausdruck; über das Ganze ist ein fahler, unheimlich trüber Ton verbreitet, in welchen nur hie und da die leuchtenden Farben des Fleisches und der Gewänder ein freilich um so wirksameres Leben bringen. In der Form ist jede Schönheitslinie, in der Anordnung der harmonische Zug absichtlich vermieden. Der Künstler wußte sich das Interesse des Publicums zu erhalten; im Jahre 1824 erregte das Bild, „griechische Familien von Chios, den Tod oder die Sklaverei erwartend“ gleiches Aufsehen. Wieder ein Motiv, das sich ergreifend an die Phantasie wandte; der Aufstand der Griechen beschäftigte lebhaft die Gemüther, und hier sah man nun ihr furchtbares Leiden: halbnackte Männer und Frauen, Abschied nehmend, verzweifelnd, sterbend, in wirrem Knäuel durcheinander liegend, einzelne von den Türken fortgeschleppt. Dieselbe Behandlung: Stellungen, wie sie der bedrängte Moment giebt, der Schmerz in der Heftigkeit des unbändigen Ausbruches, Formen wie sie zufällig die kämpfende und leidende Natur zeigt. Im Jahre 1827 folgte, in ganz gleicher Weise behandelt, eine Reihe von Gemälden, welche ihre Motive aus den verschiedensten Gebieten des Lebens geholt hatten:

Christus am Delberge, Sardanapal, der seine Frauen, Pagen und Pferde niedermachen läßt, auf dem Scheiterhaufen, der Tod Marino Falieri's, Milton und seine Töchter. In jedem Bilde war es wieder auf eine eindringende, gleichsam einschneidende Wirkung abgesehen: die Phantasie des Beschauers sollte wie mit Gewalt festgehalten werden, indem ihn der Schein ganz in die Wirklichkeit, in die Empfindung des reellen Daseins hineinzog. Daher scheute sich auch der Maler nicht, fest in die leidenschaftliche Gährung der Tagesgeschichte zu greifen und die wilde Erregung der Gegenwart ganz so darzustellen, wie sie sich in der Aufrüttelung der rohesten menschlichen Kräfte zeigte. Er malte nach dem Juliaufstande die Freiheit auf den Barricaden des Jahres 1830: über einem wüsten Durcheinander von Leichnamen und einer brutalen Volksmasse erhebt sich die Göttin der Freiheit in phrygischer Mütze, nicht als ein ideales Weib, sondern als das in die Alltäglichkeit hinabgegerzte Abbild des unbändigen Volkes, dem es lediglich um die That und nicht um seine Erscheinung zu thun ist. Aber zugleich zeigte Delacroix auß's Neue, wie seine Kunst überall zu Hause sei und auch den Schein des Vergangenen greifbar vorzuführen, die Gestalten der Poeten zu verkörpern wisse; in demselben Salon von 1831 war seine Ermordung des Bischofs von Lüttich (nach Walter Scott), der Cardinal Richelieu in seiner Kapelle, der König Johann in der Schlacht von Poitiers ausgestellt.

Schon Mitte der zwanziger Jahre war Delacroix zum Führer einer neuen Richtung proclamirt; die Bezeichnung „romantische Schule“ kam auf und war bald nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Malerei eingebürgert. Sein Erfolg war, wenn auch schon wegen der groben Fehler in Form und Modellirung und der Unzulänglichkeit in den Vorbedingungen der Kunst nicht unbestritten, doch entschieden. Denn die Eigenthümlichkeit seines Talents ging mit der allgemeinen Stimmung der Zeit denselben Weg. Des Zwangs und der allgemeinen Regeln, in welche sich die Kunst und Literatur lange genug hatten schmiegen müssen, war man überdrüssig; das gleichförmige Einerlei der classischen Convenienz ward auch vom Publicum als drückende Fessel empfunden. Zudem warf die Langeweile des restaurirten Bourbon'schen Elementes die Phantasie in sich selbst zurück; und diese fand nun in dem ungezügelteren Herumschweifen auf dem Felde heftiger Empfindungen und den mannigfaltigen Gebieten der aufgeschlossenen Vergangenheit einen bisher ungekannten, daher um so größeren Reiz. Die Gegenwart konnte die Gemüther nicht beschäftigen, und die classische Welt war abgethan. Die individuelle Natur sollte ihr volles Recht haben; nur die Welt hatte Werth und Geltung, welche die Unendlichkeit des Seelenlebens in sich hinein und aus sich herausfühlen ließ. Daher das lebhafteste Interesse für die Perioden der Geschichte, in denen sich das ergreifende Wechselspiel tiefer Gemüthsregungen

auffinden ließ; für die Kunst und Poesie des Mittelalters, für die Dichter der Neuzeit, welche in das Dunkel des innerlichen Lebens die Helligkeit des Bewußtseins brachten. Und wie die Individualität, so war auch ihre einzelne Aeußerung und ganz zufällige Erscheinung über Alles berechtigt; denn darin und in der bestimmten Realität der umgebenden Welt trat ja, was innerlich in jener gährte und wühlte, mit schlagender Gewißheit vor die Anschauung.

Natürlich konnte die bildende Kunst, wie die Literatur, nicht in die Tiefe und die feinen Schwingungen des Gefühlslebens eingehen: obwol sie es auch, wie wir bald sehen werden, an derartigen Versuchen nicht fehlen ließ. Nur um so mehr ging sie darauf aus, die leidenschaftlichen Affecte, die unbändigen Bewegungen des ausbrechenden Gemüthes in ihrem ganz unverhüllten Ausdruck wiederzugeben und ihre Wirkung durch die naturtreue Erscheinung des Details zu verstärken. Hierin ging sie mit der Literatur in merkwürdigem Einklange Hand in Hand. Hatte Lamartine mit seinen *Méditations poétiques* (aus dem Jahre 1820) das Feldzeichen zum Ausdruck einer maßlosen Gefühlschwärmerei gegeben, die jedes Formgesetz abwarf: so setzte Victor Hugo die Kunst in die Erschütterung der Seele durch das Gräßliche und Furchtbare, dem er mittelst der haarscharfen Bestimmtheit der äußeren Scenerie den täuschenden Schein des wirklichen Lebens zu geben versuchte (interessant als das Programm der Schule ist in dieser Beziehung die Vorrede zum *Cromwell*). Es war die Poesie der Verzweiflung, wie Goethe sie nannte. Das Phantastische sollte als genaues Abbild der Wirklichkeit den Leser oder Zuschauer in die Spannung des reellen Momentes versetzen. Die deutsche Romantik hat ganz ähnliche Dinge aufzuweisen: auch sie ging auf die Erschütterung des Gemüthes aus, und Friedrich Schlegel verlangte, um sie desto wirksamer zu machen, als ein wesentliches Moment der Poesie die historische Treue des Details.

Es ist begreiflich, daß der Maler, der vor Allem das Phantastische suchte, mit Vorliebe nach den Gestalten der Poesie griff, in denen es ihm zu ergreifender Erscheinung herausgebildet entgegenkam; überall her, aus Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, Walter Scott holte er seine Motive, und wie die Dichter der Zeit, da sie lediglich eine besondere Empfindungsweise darstellen wollten und es ihnen nur auf die Wahrheit des Details ankam, schließlich jeden beliebigen Stoff nahmen, um ihm jene einzubilden: so war es für Delacroix und seine Nachfolger ein Leichtes, jeden Vorfall, jedes Gebiet der Sage und Geschichte ihrer Phantasie anzupassen. Jener malte sogar eine Medea, die im Begriffe ist ihre Kinder zu tödten: er stellte einfach ein von der Aufregung der Leidenschaft bis zur Wildheit getriebenes Weib dar. Daher jene Fruchtbarkeit, die sich in allen Gattungen versuchte; daher aber auch

trog des ersten frappanten Eindruckes die bei allen Bildern gleiche Einförmigkeit der Wirkung.

Was die Behandlung anbelangt, so stand sie natürlich im bewußten Gegensatz zur stylvollen Anschauung. Besteht diese in der lebendigen Durchdringung der künstlerischen Individualität mit dem Stoffe, in welchem dieser von allen trübenden Zufällen gereinigt zur eigenthümlichen und doch vollendeten Erscheinung heraustritt: so will die romantische Darstellungsweise gerade umgekehrt die absonderliche Auffassung des Künstlers so wiedergeben, daß sie den schlagenden Eindruck der unmittelbaren Wirklichkeit macht. Form und Bewegung sind absichtlich, im Gegensatz zum Ideal, dem zufälligen Momente abgelaußt, und nicht auf die ruhige klare Wirkung ist es abgesehen, welche die aus sich herausgebildete Erscheinung macht, sondern auf den zündenden Gesamt-Effect, der wie ein unbestimmter, aber durchdringender Ton die Stimmung aus dem Bilde in den Beschauer überleitet. Daher die Vernachlässigung der Form und Modellirung und die Bedeutung, die das Colorit gewinnt. Etwas von der nebelhaften Formlosigkeit der romantischen Lyriker ist auch in dieser Malerei; das musikalische Verklingen des Gefühles zeigt sich hier in dem immer eigenthümlich gehaltenen Gesammtton, der wie ein Schleier über das Bild ausgebreitet ist und aus dem die Farben der Dinge magisch hervorleuchten sollen, wie einzelne Töne aus der Tiefe der Seele. Und eben weil das wirkungsvolle Spiel des Colorits die Hauptsache ist, wird die Form nur um so gleichgültiger. Was liegt daran, wenn die einzelne Gestalt wie aus grobem Holz roh geschnitten ist, wenn sie nur den Eindruck des in seiner Flüchtigkeit genial festgehaltenen Lebens macht? — Wie die Auffassung des Motivs, so soll auch die Behandlung den Beschauer ergreifen. Diese verschmäht die glatte, glänzende, vertriebene Ausführung, welche die Erscheinung künstlerisch zu vollenden sucht; der markige, körperhafte, undurchsichtige Auftrag soll den materiellen Schein der Wirklichkeit geben und zugleich die geistreiche Hand des Künstlers verrathen, die flüchtige Ausführung, hinter der doch ein gutes Stück Anstrengung steckt, von dem kühnen Schwung der Phantasie und der Gewandtheit des Pinsels Zeugniß ablegen.

Es fehlt uns der Raum auf die zahlreichen späteren Gemälde Delacroix's einzugehen: sie liefern manchen interessanten Beitrag zur romantischen Kunstweise. Eine besondere Beachtung verdienen indeß seine monumentalen Werke: sie sind wohl seine bedeutendste Leistung. Sieht man im Museum von Versailles zwischen den Fabrikbildern der David'schen Nachzügler seine Schlacht von Taillebourg und seine Einnahme von Constantinopel, so begreift man wohl den durchschlagenden Erfolg, den der Maler gehabt hat. Hier ist doch ein kräftiges, eigenthümliches Talent, welches seinem Stoffe eine frische Lebensfülle und den bewegten Zug, den satten Farbenschein der Wirklichkeit zu geben

weiß; obwol man freilich auch hier bei näherem Zusehen den Mangel an ernster Anschauung, an künstlerischer Bildung und die Absichtlichkeit der Darstellung gewahr wird. Das Tüchtigste sind unstreitig die Wandmalereien in der Deputirtenkammer und im Luxembourg (vollendet in den 40er Jahren). Er mußte in den allegorischen Motiven (*la justice, la guerre, l'agriculture, l'industrie* im Thronsaale der ersteren) eine gewisse Schranke der Bewegtheit einhalten und vermochte doch den Gestalten durch die Beachtung der wirklichen Form und Bewegung eine Art von Leben zu geben; auch ist die Anordnung, an den Raum gebunden, klarer und abgerundeter als sonst. Den heiteren, festlichen Schwung der allegorischen Bilder von Rubens, die üppige Fülle und kräftige Anmuth seiner Menschen und Götter darf man freilich nicht erwarten. Ansprüche auf Schönheit und Vollendung der Form auch hier nicht machen. Auf der Kuppel der Bibliothek des Luxembourg stellte er nach Dante die Versammlung der Dichter, Philosophen und Helden des Alterthums in einem anmuthigen Thale dar; hier war ihm Paul Veronese Vorbild und sein Talent hat sich hier, durch kein absichtliches Ausschweifen einer künstlich erhitzten Phantasie beirrt, in der einfachen Darstellung eines erhöhten menschlichen Daseins schöner zu entfalten vermocht.

Das ist es eben, was bei Betrachtung aller der Bilder, welche effectvolle Motive behandeln, geradezu abstößt: die Geschraubtheit und Absichtlichkeit der Phantasie, welche sich in eine leidenschaftlich aufgeregte Empfindungsweise förmlich einwühlt und Alles anbietet, das Gemüth des Beschauers mit hinein-zuziehen. Bei Géricault waren es, wie wir gesehen, seine eigene Natur und der Sinn für die mächtige Erscheinung des leidenschaftlichen Pathos, die ihn antrieben, den Menschen in der Aufrüttelung seiner Affecte und im Kampfe der Verzweiflung darzustellen. Dieser naive Antrieb fehlt Delacroix und seinen Nachfolgern. Sie wollen die ungewöhnliche Empfindung und Bewegung, weil sie ungewöhnlich ist; ihre Producte beruhen auf der Reflexion des Gegensatzes zur classischen Anschauung, ihre Kunst soll vor Allem von ihrer absonderlichen Auffassung zeugen. Die Willkür ihrer aufgeregten Phantasie ist für sie das einzige Gesetz, und das Talent besteht eben darin, den abenteuerlichen Producten derselben durch realistische Züge den Schein des wirklichen Daseins zu geben. Von dem um den Beschauer unbewußten und unbekümmerten Kunstwerk haben sie nicht einmal eine Ahnung mehr. Von den Mängeln, welche sich aus dieser Auffassung der Kunst fast von selber ergeben, war schon oben die Rede; aber auch mit den Vorzügen, dem Reichthume der Phantasie und der Ausbildung des Colorits hat es eine eigene Bewandniß. Eigentlich productiv ist die Phantasie dieser Romantiker nicht: denn ein in sich ruhendes, erfülltes, aus sich herausgebildetes Leben wissen sie nicht zu schaffen. Daher wenden sie sich so gerne an die Werke der Dichter, die ihnen

die Stoffe schon halb zubereitet entgegen bringen. Das Colorit soll einerseits den Bildern den Reiz und Zauber geben, den man nun einmal von aller Kunst erwartet, und andererseits die Phantasiegebilde in die volle satte Erscheinung der Wirklichkeit tauchen. Aber indem die Pracht und Gluth der Farbe als solche hervortreten soll, auch bei Motiven, bei denen der Ausdruck des inneren Lebens Hauptsache ist, so fehlt die klare Harmonie zwischen dem Stoffe, und seiner malerischen Erscheinung, und diese, als ein selbständiges Spiel sich vordrängend, trägt nicht mehr dazu bei, die Empfindung des Daseins stärker und inniger hervorzuheben. Umgekehrt wird in den Gestalten und Gruppen des Paul Veronese und Rubens durch den Saft und Schmelz der Farbe, der Eindruck der Lebensfülle nur noch erhöht.

Indessen war doch durch die Ausbildung des Colorits in der modernen französischen Kunst ein wesentliches Element zu seinem Rechte gekommen, und hierin wenigstens hatte die romantische Schule die Malerei gefördert. Es fand sich bald ein bedeutendes Talent, das im künstlerischen Sinne, ohne durch die Motive einen besonderen Reiz auf die Phantasie des Beschauers ausüben zu wollen, die malerische Erscheinung der Dinge, das Spiel der Licht- und Farbenwirkung in seiner vollsten Lebendigkeit wiederzugeben versuchte: Gabrielle Decamps. Ein Zeichen für die Blüthe der französischen Malerei, daß sie die Gegensätze früherer Kunstperioden — jede freilich in geringerem Maßstabe — in sich vereinigte: vertrat Ingres die Eigenthümlichkeit der italienischen Kunst, so zeigt sich in Decamps das holländische Element.

Zählt Decamps insofern zu den Romantikern, als es auch ihm nicht um eine stylvolle Behandlung, sondern um eine frappante Darstellung der wirklichen Erscheinungen in der Form wie in der Farbe zu thun ist: so hat er doch durch die Eigenthümlichkeit seines Talentcs manche ihrer Verirrungen vermieden. Er blieb fast durchweg, was die Wahl der Vorwürfe betrifft, in den Grenzen des Malerischen und hielt sich an die gattungsmäßigen Stoffe, an das Genre. Es war sicher ein Irrthum des Künstlers, daß er es beklagte, durch seinen Lebensgang, der ihn genöthigt, bei kleinen Staffeleibildern zu bleiben, von seinem eigentlichen Berufe, der doch die Historienmalerei sei, abgehalten zu sein; seine Zeichnungen zu der biblischen Geschichte des Samson gehören nicht zu seinen besten Sachen. Er hatte eine entschiedene Anlage zu den Darstellungen der kleinen Wirklichkeit des Lebens, und mit glücklicher Anschauung griff er zu den malerischen Stoffen, nicht in das trockene farblose Leben der höheren Stände, sondern zu dem bunten Treiben der niederen Volksklassen und des Morgenlandes. Auch an der komischen Auffassung fehlte es ihm nicht (der Affe als Maler, die Affen als Kunstkenner, das berühmte Aquarellbild: *la sortie de l'école turque*, die drei Esel); seine Thierstücke zeigen eine feine Beobachtung des Thierlebens, welche mit dem treuen Charak-

ter derselben einen komischen Anklang an menschliche Sitten und Beziehungen zu vereinigen weiß. Doch war ihm immer der Reiz des Colorits vor Allem das Erste: „die Magie der Farbe, die Geheimnisse ihres Zaubers, das Tönen in Farben,“ (Hegel), darin fand er den größten Reiz der Kunst. Den Schein der morgenländischen Sonne auf eine weiße Mauerwand, den Strahl des Lichtes in einen geschlossenen Raum, das matte ahnungsvolle Leuchten der Dinge im Helldunkel, das Spiel der Wolfenschatten: so das flüchtige Scheinen des wandelbaren Naturlebens in schlagenden Effecten festzuhalten, machte sein eigentliches Talent aus. Er verstand es, die eigentliche Bestimmtheit der Localfarbe mit dem Gesammtton der Licht- und Luftstimmung harmonisch zu verschmelzen. Zudem hatte Decamps einen feinen Sinn für die charakteristische Erscheinung des einzelnen bedingten menschlichen Daseins: seine Figuren in dem Nebeneinander einfacher Beziehung drücken vortrefflich die natürliche, nationale, klimatische Eigenthümlichkeit und die Bestimmtheit des Momentes aus. So hatte er auch den Orient zwar in der Pracht seiner malerischen Erscheinung, aber zugleich seine Menschen in ihrer zerfetzten heruntergekommenen Weise dargestellt (Corps de garde turc, Bazar turc, ronde des Smyrnes u. s. f.). Auch seine wenigen historischen Gemälde sind in dieser realen Bedingtheit des Genre behandelt (désaite des Cimbres, Joseph vendu par ses frères).

Allein wie in den Gemälden der Romantiker die Absicht der Wirkung auf den Beschauer allzudeutlich sich vordrängt: so bemüht sich Decamps allzusehr, mit dem malerischen Spiel des Lichtes und der Farbe das Auge zu überraschen. Die einfache ruhige Behandlung, mit der ein Peter de Hooghe den Schein des Sonnenlichtes in eine stille trauliche Stube und auf ihre friedlich beschäftigten Bewohner darstellt, der wunderbare Zauber, mit dem Rembrandt in seinen kleinen Bildern (wie in seiner Familie des Tobias) Geräte und Menschen in eine heimliche, warmglühende und ins Dunkel sanft sich abtönende Luft hüllt, ist bei Decamps nicht zu finden; auch nicht die feine Behandlung, der man den liebevollen künstlerisch beseelten Sinn des Malers ansieht. Er sucht durch ein umständliches Aufsetzen von Farbe auf Farbe eine blendende Wirkung zu erreichen und seinen Bildern durch ein eigenthümliches Verschweben der Töne, das nur beim Zurücktreten die Form deutlich werden läßt, einen phantastischen Reiz zu geben, während doch andererseits durch eine ganz realistische Auffassung das Alltägliche in schlagender Wahrheit sich darstellen soll. Von dieser Seite ist Decamps ganz Romantiker: er fordert den Blick des Beschauers auf, vor Allem die geistreiche Eigenthümlichkeit des Künstlers zu beachten.

Während Delacroix und seine Nachfolger vornehmlich die heftigen Aeußerungen leidenschaftlicher Affecte mit ergreifender Lebendigkeit darzustellen suchten, fand sich in Ary Scheffer, der ebenfalls aus der Guérin'schen Schule

hervorgegangen, ein eigenthümliches Talent, das sich bemühte, die lyrische mehr in der Tiefe des Gemüths verklingende, als nach außen sich drängende Empfindungsweise zur sichtbaren Erscheinung zu bringen und durch eine stille elegische Wirkung im Beschauer ein sanftes poetisches Gefühl zu erregen. Schon in seinen ersten Bildern, die meistens historische Motive behandeln (Tod des heil. Ludwig 1817, Aufopferung der Bürger von Calais 1819 u. s. f.) klingt diese Richtung an. Sie hebt vor Allem die Seelenzustände, die Subjectivität des Einzelnen als unendlich werthvoll hervor, und sucht daher nicht in die malerische Beziehung der Figuren, sondern in die einzelne Gestalt einen besondern geheimnißvollen Reiz zu legen. Scheffer griff bald zu Motiven, die sich unmittelbar an das Gefühl des Beschauers wandten, in denen die schwermüthige Stimmung eines mehr oder minder tiefen Leidens die Theilnahme herausforderte (Waisen auf einem Grabe weinend, Brand eines Bauernhofes, Trauernde um den Leichnam des Gaston de Foix versammelt, Scenen aus der modernen Geschichte der unglücklichen Griechen). Es ist begreiflich, daß er vor Allem seine Ausbeute in den rührenden romantischen Gestalten der Dichter und in den Episoden ihrer Werke fand, die sich durch die ergreifende Verwicklung tiefer Seelenbeziehungen und Kämpfe in das Gedächtniß eingraben (Bürgers Leonore, Eberhard der Greiner bei der Leiche seines Sohnes, Franzisca da Rimini mit ihrem Geliebten mit dem Ausdruck unendlichen Schmerzes vor Virgil und Dante vorüberschwebend, Faust und Gretchen in allen Situationen, König von Thule, Mignon u. s. f.). Die Sachen sind bei uns durch den Kupferstich hinlänglich bekannt; eine gewisse Periode der deutschen Sentimentalität fand in ihnen die gewünschte Nahrung, und es hätte nicht viel gefehlt, daß man statt über Büchern, nun vor Bildern geweint hätte.

Scheffer kommt es meistens darauf an, in der einfachen Erscheinung der Gestalt, in ihrer Neigung, Haltung, der Schwärmerei ihrer Geberde, der Ueberschwenglichkeit ihres Blickes, was sie tief innerlich bewegt, als eine über den ganzen Menschen ergossene Stimmung sichtbar auszudrücken. Es ist oft genug gesagt worden, daß die bildende Kunst die lyrische Innerlichkeit, die Versenkung der Seele in sich selber, das von seiner Vergangenheit schmerzlich bewegte Gemüth in der vagen Allgemeinheit des bloßen Zustandes zur Anschauung nicht bringen soll, nicht bringen kann. Ist der Künstler nicht im Stande, die innere Empfindung in einer bestimmten Aeußerung zur festen, klaren Sichtbarkeit herauszubilden, so zeugt das eben für eine Phantasie, die überhaupt nicht malerisch und plastisch gestalten kann und ebenso arm an Erfindung als reich an überschüssiger Empfindsamkeit ist. Kein Wunder daher, daß die Menschen keinen Bau, keine Form, keine Bestimmtheit, keine Fülle haben, sondern in sentimentaler Schwächigkeit und Nervenschwäche auf dieser

Stuttgart IV. 1861.

Erde kaum noch zusammenzuhalten scheinen. Eine solche Anschauungsweise läßt sich nicht einmal in der religiösen Malerei verwerten. Ein Hauptbild Scheffers ist sein Christus, die Leidenden tröstend: alle möglichen Schmerzen des Erdenlebens, bis zum Jammer des Dichters, der durch Torquato Tasso vertreten ist, sind hier zusammengehäuft, und die bildende Kunst leistet hier das Unglaubliche, daß sie das irdische Elend nicht einmal in bestimmten Individuen, sondern als das allgemeine Schicksal in den Repräsentanten der Gattungen darstellen will, während sie die Bedeutung des Christenthums in dem rührenden Bilde eines empfindungsvollen Heilandes zu verkörpern meint. Für die verwaschene, krankhafte Bildung der Schefferschen Gestalten kann der graue, marte, wehmüthige in einem saftlosen Helldunkel verschwimmende Ton des Colorits nicht entschädigen. Die bildende Kunst verlangt wenigstens eine Bestimmtheit, sei es des Ausdrucks, der Form oder der Farbe und wenn sie in die musikalische oder poetische Empfindungsweise verschweben will, so wird sie zum leblosen Mittelding, das im Grunde eben so unpoetisch als unmalerisch ist.

Bergleute und Metallarbeiter der Urzeit.

2. Aegypten, dessen Geschichte um Jahrtausende über die christliche Zeitrechnung hinaufreicht, das in priesterlichen und politischen Einrichtungen schon früh sich auszeichnet, bereits zu Abrahams Zeit ein civilisirter Staat: ist noch heute an Denkmälen wahrer Wunderthätigkeit menschlicher Schöpfung so reich, daß nicht minder deren Zahl als deren Größe und Alter die Gegenwart mit Staunen erfüllt.

Unsere Erwägungen erfordern, daß wir bei Einigem specieller verweilen. Gedenken wir daher zunächst der von Homer (Ilias IX, 380—382) wegen ihrer Schätze gerühmten und um ihrer hundert Thore willen Hekatompylos genannten alten Hauptstadt Thebä in Oberägypten, die zu beiden Seiten des Niles über 3 Stunden weit sich dem Thal entlang erstreckte.

Ein bereits um 2600 v. Chr. gegründeter dortiger Tempel hatte bei einem Umfang von 5 Stadien, was so viel ist als $\frac{1}{2}$ deutsche Meile. Mauern von 24 Fuß Dicke, dabei eine Höhe von nahe an 90 Fuß erreichend, und