



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich. 9. : Der Einfluß der romantischen Kunst. Die historische Kunst und die Vermittlung der Gegensätze. Vernet. Cogniet. Robert. Delaroche.

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

## Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich.

Der Einfluß der romantischen Kunst. Die historische Kunst und die Vermittelung der Gegensätze. Bernet, Cogniet, Robert, Delacroix.

Es lag in der Natur der Sache, daß die romantische Kunst der Géricault, Delacroix und Ary Scheffer eine Schule in demselben Sinne, wie David und Ingres, nicht bildete. Einerseits gab die romantische Anschauungsweise die Phantasie des Künstlers vollkommen frei; dieser sollte, an kein Gesetz und keine Schranke gebunden, als die er in sich selber findet, nur auf die wirksame Darstellung dessen, was ihn innerlich bewegte, bedacht sein. Andererseits aber sollte er, damit sein Bild die ergreifende Wahrheit der wirklichen Erscheinung erhalte, die Natur in ihrer ganz unbewußten, willenlosen Bestimmtheit, in ihren zufälligen Aeußerungen belauschen, sie auf der That gleichsam ertappen, sie in der Flüchtigkeit des Momentes festhalten, in dem sie ganz und unverholen ihr Inneres herausgibt. So ist die romantische Kunst in Frankreich nach der einen Seite realistisch, denn sie bemüht sich ihren Werken die Fülle und Bedingtheit der ganz natürlichen Erscheinung zu geben, nach der andern phantastisch, denn sie läßt, sie will der subjectiven Einbildungskraft des Künstlers durchaus freies Spiel lassen. Natürlich kann sich der Maler bald mehr der einen bald mehr der andern Seite zuneigen, je nachdem ihn seine Individualität mehr zur kräftigen Herausbildung lebensvoller Motive, oder vornehmlich zur weichen träumerischen Behandlung mehr innerlicher Phantasiegebilde treibt. Daher sind, obwohl Beide Romantiker, Géricault und Ary Scheffer Gegenpole. In einer gleichsam verschwimmenden Mitte zwischen beiden steht Delacroix, und es ist bezeichnend, daß dieser der Colorist war, der in dem Verschweben und Verzittern der ineinandermirkenden Töne alle Festigkeit der Form und nicht selten sogar die Bestimmtheit der Localfarbe auflöste, während er die menschliche Natur in ihrer leidenschaftlichen Aufregung und in ihren gewaltsamsten Bewegungen festzuhalten suchte. Die deutsche romantische Kunst neigte sich, beiläufig gesagt, zu einer mehr idealen Anschauung; denn sie suchte gleich Anfangs nach einem festen Inhalte für die Phantasie, glaubte diesen in den religiösen Motiven zu finden und kam daher zu einer typischen Behandlungsweise. Ein ähnlicher Rückschlag fand, wie wir gesehen, in Frankreich unter den Idealisten statt.

Die neue Kunstweise, welche den Maler einmal an seine eigene Phan-

tafte, dann an die Natur in der Bedingtheit des ganz realen Momentes ver-  
wies, konnte natürlich durch irgend eine Schule nicht überliefert werden.  
Es handelte sich ja nicht um eine Durchdringung der Wirklichkeit mit der  
künstlerischen Anschauung, wodurch diese einen lebensvollen Inhalt erhalte,  
jene beseelt und geläutert würde: in einem solchen Falle bilden sich allerdings  
gewisse Gesetze der Auffassung und Behandlung, welche vom Meister auf die  
Schüler übergeben können. Zudem kam es den Romantikern, wenn wir von  
Géricault absehen, auf eine tiefere und gründliche Kenntniß der Form und  
Modellirung nicht an, und diese ist es doch nur, welche sich im eigentlichen  
Sinne des Wortes lehren läßt. Ihr Einfluß bestand vielmehr in einer all-  
gemeinen Einwirkung auf die Anschauungsweise und einer mehr äußerlichen  
Verbreitung ihrer Art der Darstellung. Auf das Wirksame, das Ungewöhn-  
liche, Frappante, das Erschütternde und Furchtbare wandte sich in der Kunst  
wie in der Literatur die Neigung des Zeitalters, wie denn der Franzose von  
Haus aus den spannenden Effect eines wild ausbrechenden Pathos, die Schneide  
des grell entscheidenden dramatischen Momentes mit Vorliebe und mit Ge-  
schick behandelt. Dazu kam der Reiz eines Colorits, das die Dinge in eine  
bisher ungekannte Gluth des Lebens zu tauchen schien, und eine Ausführung,  
welche durch fecken und kräftigen Auftrag und augenscheinliche Geschicklichkeit  
der Hand das Auge bestach. So gab es denn, außer jenen, welche aus Trieb  
und Anlage fest zur Ingres'schen Schule oder zur idealen Richtung überhaupt  
hielten, bald keinen jungen Künstler mehr, der sich nicht mehr oder minder  
entschieden auf die Seite der Romantiker geschlagen hätte, man sah vom Ende  
der zwanziger bis tief in die vierziger Jahre eine Menge von immer neu er-  
greifenden Scenen, welche die unbändigen Leidenschaften und schweren Schick-  
sale des Menschengeschlechts bald in mehr phantastischer, bald in mehr rea-  
listischer Auffassung behandelten. Und wählten sich die Maler einmal  
anspruchlosere Motive, so ging es doch ohne eine tiefere Beziehung und  
ohne Versuch einer genialen Eigenthümlichkeit in der Darstellung nicht ab.

Gleichzeitig mit Delacroix, aber entschieden unter seinem Einflusse ging  
Xavier Ligalon (1788 — 1837), ebenfalls ein Schüler Guérins, von der  
classischen Richtung zur romantischen über; nur daß er von jener ein sorg-  
fältigeres Studium der menschlichen Form und — seltsamerweise — eine ge-  
wisse Vorliebe für die Stoffe der französischen Tragödie mit herübernahm.  
Er bildete auf diese Weise eine Art von Vermittlung zwischen beiden Schulen.  
Er wählte am liebsten Motive von erschütternder Wirkung und wußte ihrer  
Darstellung durch eine düstere Stimmung in der Composition, heftiges Leben  
in der Bewegung und ein tiefes, sattes Colorit den gehörigen Effect zu geben  
(Locusta gibt das für Britannicus bestimmte Gift dem Narcis, der dessen  
Wirksamkeit an einem sterbenden Sklaven beobachtet, v. Jahr 1824; Königin

Alitalia läßt die Kinder aus dem Geschlechte Jeshu ermorden, von 1827, beide Bilder nach Racine; ein Christus am Kreuz mit den Frauen ist in ähnlich leidenschaftlicher Weise gehalten). Rigaton, dem die Natur eine eigenthümliche und fruchtbare Phantasie versagt hatte, suchte diesen Mangel durch ein tieferes Eindringen in die Weise älterer Meister, denen er sich verwandt fühlte, zu ersezen. Bald war Paul Veronese, bald Rubens, bald Michelangelo sein Vorbild. Wie aber der neuen Schule durchaus der Sinn für die zauberische Anmuth fehlte, mit welcher die Venetianer das Leben von seiner frohen, festlichen Seite auffaßten, das zeigt des Künstlers erstes Bild (aus dem Jahre 1821), die Courtisane, bei dem ihm Giorgione und Tizian vorgeschwebt hatten. Die Courtisane (in der Kleidung des 16. Jahrhunderts) empfängt von einem vor ihr stehenden Manne ein Schmuckkästchen, während sie heimlich mit der andern Hand von einem zweiten einen Brief annimmt. Wie ist in diesem Motiv die von tiefer geheimnißvoller Leidenschaft erfüllte Beziehung, welche ein Giorgione mit wunderbarem Reize in seinen einfach zusammenstehenden Figuren auszudrücken mußte, zur flachen und ins Gemeine gezogenen Empfindung modernen Lebens verzerrt! Eher noch mußte der Maler die gewaltsame Erscheinung michel-angelesker Bewegungen nachzubilden, und die Regierung traf das Richtige, als sie ihn nach Rom schickte, das jüngste Gericht zu copiren. Es war sein letztes Werk.

Als ein entschiedener Anhänger der romantischen Kunst und bald als ein Hauptvertreter derselben angesehen that sich Louis Boulanger hervor. Er entnimmt seine Motive gern den Dichtungen von Chateaubriand und Victor Hugo und sucht meistens die düstere Stimmung dieser romantischen Poesie in wild bewegten und eigenthümlich beleuchteten Gestalten wiederzugeben. So ist im Salon von 1861 seine „ronde du sabbat“ (nach Victor Hugo) ein tolles Gemire von in leidenschaftlichem Tanz durcheinandergewühlten Figuren, seine „rêverie de Velleda“ ein in phantastischem, grellem Mondlichte hingestrecktes Weib. Diese Kunst vergift, daß, um auf die Phantasie zu wirken, der Maler den Weg durch die Anschauung zu nehmen hat und daß es wohl dem Dichter bisweilen gelingen mag, den Leser mit unheimlichen, nebelhaften und grauenvollen Bildern zu beschäftigen, daß sich aber das Auge auf derlei ebenso bedeutungs- als gestaltlose Wunderlichkeiten nicht einläßt.

Man sieht; die Zahl der Maler, die als entschiedene Parteigänger der romantischen Schule angehörten, war nicht groß; dagegen gab es, wie bemerkt, unter den jüngeren Künstlern kaum Einen, der nicht irgendwie unter den Einflüssen der romantischen Anschauungsweise stand. Und dies Verhältniß hat sich selbst dann erhalten, als die moderne Kunst, indem sie sich vornehmlich der Geschichte zuwandte, in eine neue Periode trat. Nicht bloß, daß sie sich mit Vorliebe das Grauenvolle und die äußerste Spitze des dra-

matischen Momentes zum Vorwurf nahm; sondern auch in der Behandlung suchte sie sich die wirksame, lebenskräftige Weise der neuen Schule anzueignen. Zugleich war der Eigenthümlichkeit des Einzelnen voller Spielraum gegeben. Es liegt in dem Wesen der Romantik, daß sich die subjective Phantasie als die unbedingte Macht über die Dinge zeigt und die Kunst vor Allem in der genial aus dem Werke hervorblickenden Meisterschaft der Darstellung sich bewähren will. Daher kam es, daß alle Bande der Regel und künstlerischen Bildung, alle Fäden einer stätigen Entwicklung zerrissen schienen; daß Jeder auf seine eigene Faust sich hervorzuhun suchte, und die Geschicklichkeit der Hand, die technische Virtuosität als ein selbständiges, von dem innern künstlerischen Schaffen und Dichten unabhängiges Verdienst gelten wollte. So oft die Kunst romantisch wird, hört der feste geschichtliche Zusammenhang und das gemeinsame Streben auf, und daher datirt zunächst die Zersplitterung, an der die jetzige französische Malerei leidet, und das einseitige Hervortreten einer Meisterschaft in allen äußerlichen Bedingungen, die es zwar zur täuschenden Wahrheit des Scheins gebracht hat, aber gegen den Inhalt der Anschauung und die künstlerische Bedeutung des Motivs sich gleichgültig verhält. — 503

Natürlich stand die neue Richtung im offenen Gegensatz zur classischen Kunst, zu den Ausläufern der David'schen Periode, die an der alten Weise noch immer mit ziemlicher Strenge festhielten. Die Bourbonen hatten die französische Akademie zu Rom wieder hergestellt; sie war die Pflanzschule des conventionellen Idealismus, und an ihre Zöglinge wandte sich meistens die Regierung mit ihren Aufträgen. Der allegorischen Plafonds im Louvre und der verschiedenen kirchlichen Arbeiten, die hierher gehören, ist schon gedacht. Vornehmlich die älteren Gemälde aus dem Anfang der zwanziger Jahre von Meynier, Langlois, Delorme und Blondel sind in einer steifen, gezielten und leblosen Idealität erstarrt, und die ausführende verschmelzende classische Behandlungsweise wird in ihnen zur charakterlosen Geleckttheit. Dazu kam, daß sich meistens das gegebene Motiv zur vollen künstlerischen Erscheinung gar nicht herausbilden ließ. Ihnen nahe verwandt, aber durch ein gewisses Geschick rhythmischer, mehr phantasievoller Composition etwas bedeutender ist Abel de Pujol. Die religiöse Kunst, die größtentheils der David'schen Schule anvertraut war, konnte sich auch in den spätern Nachfolgern derselben eines Aufschwungs und einer Neubelebung nicht rühmen: die tüchtigen Leistungen kamen hier, wie wir gesehen, aus der Ingres'schen Schule. Auch ein Versuch durch Darstellungen in Fresko dem heruntergekommenen monumentalen Styl wieder aufzuhelfen, von Vinchon und Abel de Pujol in der Kirche St. Sulpice unternommen, blieb erfolglos: die eigenthümliche Kraft und gehaltvolle Einfachheit der Phantasie, welche die Freskenmalerei voraussetzt, scheint im Ganzen der Franzosen Sache nicht zu sein. Selbst die religiöse Reaction

der dreißiger Jahre blieb, wenn wir von den Wenigen absehen, die zu der vorraphaelischen Anschauungsweise zurückgingen (zu ihnen gehörte eine Zeit lang auch der früher erwähnte Emile Signol), ohne erhebliche Wirkung. Die kirchlichen Bilder nahmen wol zu, wurden aber nicht besser; zu den älteren Malern kamen Forestier, Carivière, Bauchellet, Riesener, Caminade hinzu, ohne ein belebendes Element mitzubringen. Nur Einer tritt aus der Zahl dieser Künstler mit einer gewissen Eigenthümlichkeit hervor: Ziegler, aus der Schule von Ingres, der sich bemühte, mit dessen stylvoller Auffassung ein wärmeres Colorit und eine derbere Bewegtheit zu vereinigen. Doch wollte ihm dies nicht recht gelingen: seine Arbeiten machen sich nur durch ein anspruchsvolles Aussehen bemerklich, ohne deshalb mehr Leben und Ausdruck zu haben, als die Werke jener Akademiker.

Es ist schon die Rede davon gewesen, weshalb es mit der religiösen Kunst vorbei war; auch die jüngste Zeit hat ihr, wie wir gesehen, keine neue Seele einhauchen können. Als man in den vierziger Jahren genauer mit dem Morgenlande bekannt wurde, suchte man den biblischen Stoffen durch das Gewand und die Farbe des orientalischen Localz einen neuen Reiz und eine belebtere Erscheinung zu geben; man erreichte damit nur eine genreartige weltliche Mannigfaltigkeit und Bewegtheit, die den religiösen Inhalt des Motivs gradezu verleugnet.

Indessen wird, trotz des Gegensatzes der beiden Richtungen, doch bald eine Einwirkung der romantischen auf die classische Kunst bemerklich. Dies zeigt sich schon in den späteren allegorischen Plafonds des Louvre aus dem Ende der zwanziger Jahre. Die Maler gaben zwar das Streben nach idealer Würde der Darstellung, das sie von David überkommen hatten, nicht auf; aber sie suchten mit der hergebrachten stylisirenden Auffassung einen lebhafteren Farbenschein, eine größere Freiheit der Bewegungen, eine lockere Behandlung zu verbinden. Es sind Drolling, Heim, Fragonard, Mauzaisse, Alauz, die sich auf diese Weise einen gewissen Ruf erworben haben. Ein eigenthümlich hervortretendes Talent ist keiner von ihnen; auch Heim nicht, den man dafür hat erklären wollen. Eine so äußerliche Vermittlung ist für die Kunst nie ein Gewinn. Was jene von David hätten behalten sollen, die Kenntniß und strenge Ausführung der Form, ging bald verloren; dagegen blieb ihnen das Gespreizte der akademischen Manier, und was sie Neues sich aneigneten, beschränkte sich auf eine kokette Buntheit der Erscheinung und eine flüchtige Bravour der Darstellung, die den idealen Motiven am wenigsten anstehen. Doch sollte eine tiefere Vermittlung, welche sich auf die Zeitströmung gründete und daher die Gegensätze wirklich in einander überführte, nicht ausbleiben. Schon oben ist bemerkt, wie die romantische Kunst nach der einen Seite hin in ihren Anfängen zur Geschichte des Mittelalters und der Renaissance

zurückging. Die Lyoner Schule hatte die Anregung gegeben. Zugleich lag es in der Natur der Sache, daß die restaurirten Bourbonen die frühere Geschichte Frankreichs, an welche sie wieder anknüpften, in ihrem Glanz und ihrer Bedeutung wollten anerkannt sehen; es galt zu zeigen, daß die Revolution und das Kaiserreich den Zusammenhang mit der Vergangenheit nicht durchschnitten hätten. Dazu kam die geschichtliche Denkweise der Zeit überhaupt. Und nun arbeiteten sich in wunderbarem Einklange Kunst und Literatur in die Hände. Augustin Thierry, dem die historische Forschung in Frankreich ihre fruchtbarste Anregung verdankt, hatte sein Interesse für die Geschichte des Mittelalters von Chateaubriands Märtyrern und W. Scott's Ivanhoe empfangen (Briefe über die französische Geschichte im *Courrier français* v. 1820 und *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* 1825). Seine Anschauungsweise war epochemachend. Er suchte ein lebendiges Bild der verschiedenen Perioden zu geben, indem er in seiner Darstellung durch ein charakteristisches Hervorheben des Details und durch ein tieferes Eindringen in die vergangene Denk- und Lebensart den Ton und die Localfarbe des Zeitalters zu treffen wußte. Auf dem von ihm betretenen Wege ging Guizot in seinen Vorlesungen über die Civilisation weiter (1828—29). Die Geschichte des Mittelalters trat in seiner eingehenden Ausführung zu einer fast plastischen Deutlichkeit heraus. Man kann sich denken, wie diese historischen Forschungen, welche die Vergangenheit bis in ihr äußeres Detail wieder aufbauten und zugleich in der Geschichte der Monarchie die kräftige Entwicklung des nationalen Lebens aufzeigten, den geschichtlichen Sinn belebten und mit der Kunst in anregende Wechselwirkung traten.

Zugleich war die Regierung fortwährend auf die Verherrlichung der Geschichte ihres Hauses bedacht. So ließ sie zunächst im Louvre bedeutende Momente aus der französischen Culturentwicklung darstellen, und der Herzog Philipp von Orleans vereinigte im Palais Royal eine Anzahl von Gemälden, welche die Geschichte seiner Vorfahren in einer fortlaufenden Reihe behandeln. Zwar wurden auch hierzu wieder die älteren Meister, die Nachfolger der David'schen Richtung, in Anspruch genommen (Drolling, Langlois, Bouchot, Fragonard, Rouget, Mauz, Heim, Binchon, Goffe, Blondel, Larivière, u. s. f.); aber diese, an das reale Leben der Geschichte gewiesen, suchten nun auch um so mehr die bewegte Fülle und Bestimmtheit der Wirklichkeit in ihre Bilder zu bringen. Und dann versäumte die Regierung nicht, auch die jüngeren Talente zu beschäftigen, die mehr oder minder von der romantischen Kunst die ergreifende, farbenglühende, natürlich wahre Darstellungsweise sich aneigneten. Hierher gehören Eugène Delacroix, von dem schon früher die Rede gewesen (Geburt Heinrichs IV.), Charles Steuben, der sich zwar von der Gespreiztheit einer melodramatischen Manier nicht ganz befreite, aber bedeutungsvolle geschichtliche Motive

mit lebendigem, energischem Ausdruck wiederzugeben suchte. (Tell und Gessler, der Schwur auf dem Rütli, Peter der Große als Knabe und die Strelitzen, dann die Schlachten von Jory und Wagram), Horace Vernet, auf den wir ausführlicher zurückkommen; etwas später die Brüder Alfred und Tony Johannot, die besonders auf die historische Treue des Details ausgingen und mit einem feinen Geschick für malerische Composition am liebsten Episoden aus dem ritterlichen Leben darstellten (Tony: Kindheit und Tod des Du Guesclin; Alfred: Franz I. und Karl V., Heinrich II. und seine Familie; beide auch bekannte Illustratoren historischer Romane). Schon in diesen Meistern zeigt sich, wie das Classische und Romantische fast unmerklich in einander überzuspielen beginnen; das ideale Element sucht sich in der edlen Form und Bewegung mächtiger, bedeutungsvoller historischer Personen hervorzuthun, während andererseits die Phantasie in der malerischen Erscheinung früherer Zeiten den Reiz des Romantischen und in der realistischen Fülle und Bestimmtheit des Details die unmittelbare Wahrheit des Lebens findet. Zudem brachte es die Darstellung des Menschen in der reichen Mannigfaltigkeit des Zeitcostüms, in der traulichen Umgebung gewohnter Dinge und Geräthe mit sich, daß der Maler in das farbige, festliche Schimmern und Scheinen der Stoffe und Waffen — das bunte Spiel einer Cultur, die noch an Pracht und Glanz ihre Freude hatte — den Zauber eines vollen und harmonischen Colorits zu legen suchte.

Indessen waren die historischen Aufgaben, welche die Regierung der Kunst stellte, nicht alle günstig. Abgesehen von allerlei Motiven, die sich weit klarer und faßlicher durch das Wort als die malerische Erscheinung ausdrücken ließen, wollte sie auch die jüngsten Ereignisse durch die bildende Kunst festgehalten sehen; allerlei friedliche Vorfälle, deren Bedeutung auf dem leeren Pomp von Ceremonien oder auch inhaltschweren Kanzleiacten beruhte: Beides Stoffe von höchst zweifelhaftem malerischen Werth. Aber die Zeitgeschichte sollte bald einen kräftigen Aufschwung nehmen, und diesem die Kunst eine fruchtbare und wie es schien, glückliche Anregung verdanken. Der Juliaufstand griff mit der entschiedenen Bewegung der That in die matte Alltäglichkeit des Friedens ein, und aus dem derben, lebensfrischen Handeln des in die Deffentlichkeit heraustretenden Volkes erhob sich als der Ausdruck des Nationalwillens das constitutionelle Königthum. Die verschiedenen Vorgänge des neu sich bildenden Zustandes durch die Malerei dargestellt zu sehen, mußte ebensosehr das Bewußtsein der Nation als das des Königs erheben. Und so wurde denn auch jedes, selbst das geringste Ereigniß, das auf die Ernennung Louis Philipps Bezug hatte, in Bildern von monumentalem Maßstabe verherrlicht. Allein so dankbar auch einige Motive aus dem Straßenkampfe selber für den Maler sein mochten, so zeigte sich doch gerade hier, wo die

Kunst zugleich die Bewegung eines inneren geistigen Aufschwungs auszudrücken hatte, die drückende, erlahmende Ungunst der modernen Culturformen. Selbst der Aufruhr des Volkes ließ sich nicht recht malerisch an, weil dasselbe im Ausbruch wilder Leidenschaften wie im rohen Widerstreite gegen das wesentliche Element des Zeitalters, die Bildung des Geistes, zu kämpfen schien. Aber noch schlimmer wurde die Sache, als die neue Regierung im Gefühl ihrer Volksthümlichkeit die breite Prosa ihrer halb bürgerlichen halb königlichen Existenz, alle Acte ihrer Installation und die abstracten Einrichtungen einer neuen Friedensära durch die historische Kunst gleichsam registriren ließ. Vornehmlich waren es die obengenannten Akademiker, in deren Hände diese ehrenvollen Aufträge kamen (Larivière, Vinchon, Heim, Goffe), und es läßt sich denken, wie die portraitartigen Figuren, im officiellen Costüm und in der knappen Beziehung ceremonieller Verhandlungen festgehalten, in der Steifheit einer theatralischen Würde sich ausnehmen. Ein jüngerer Nachfolger aus der David'schen Schule Désiré Court, dessen erstes Werk (Tod Cäsar's, 1827) kein nicht gewöhnliches Talent gezeigt hatte, ist in derartigen Bildern geradezu zu Grunde gegangen. Eine spätere Zeit wird staunen, daß es der unstrigen beifiel, die Armuth und Verkehrtheit ihrer ästhetischen Erscheinung sich durch die Kunst selber bescheinigen zu lassen.

Hatte Louis Philipp mit diesen Bestellungen der historischen Kunst wenig Vorschub geleistet, so wußte er sie durch die Gründung des Museums von Versailles um so tiefer anzuregen. Er kannte seine Zeit und seine Nation. Diese, welche sich groß und sicher in dem Zustande einer geordneten Freiheit fühlte, richtete gern den Blick auf den äußeren Glanz und die innere Entwicklung ihrer Geschichte: sie schien das Höchste erreicht zu haben und sah in der Vergangenheit ihr allmäliges Emporklimmen. Was Frankreich an früheren historischen Bildern Gutes besaß, wurde vereinigt und da die großen Momente der französischen Geschichte von ihrem Beginn an in fortlaufender Reihe dargestellt werden sollten, alle älteren und jüngeren Kräfte für diese große Aufgabe beschäftigt. Und nun erst trugen die historischen Forschungen der zwanziger Jahre ihre Früchte. Die romantische, wechselvolle, thatenreiche Zeit der Merowinger und der Kreuzzüge war aufgedeckt. Dem Maler stand die Zauberwelt des ritterlichen Lebens offen. Daran schloß sich die heitere, reiche Pracht, der Glanz der Renaissance; die neue Zeit, vertreten durch die in hundert Kämpfen siegreiche Weltherrschaft Napoleon's, stand den früheren Perioden ebenbürtig zur Seite. Ein lebendiges Interesse für diese ganze Vergangenheit war geweckt, ein tieferes Verständniß aufgeschlossen, das dem Künstler unentbehrliche Detail der Culturformen aus dem Dunkel der Jahrhunderte hervorgeholt. Und indem der Maler aus der Fülle dieser Stoffe einen zur Behandlung herausnahm, fühlte er sich von vornherein von der

allgemeinen Theilnahme der Nation gehoben, er fand sich zugleich auf dem sichereren Boden der vaterländischen Geschichte, der ihn mit den darzustellenden Menschen und Dingen in ein trauliches Verhältniß brachte.

Das Zusammentreffen aller dieser Bedingungen blieb denn auch nicht ohne glücklichen Einfluß auf die Entwicklung der Kunst. Schon Anfang der dreißiger Jahre standen sich die romantische und classische Kunst nicht mehr in der alten Härte und Schroffheit gegenüber; die Bestimmtheit der Geschichte brachte beide einander näher, indem sie die eine von der nebelhaften Uebertreibung des Charakteristischen in's Häßliche, die andere von der reizlosen Trockenheit eines hohlen Ideals erlöste. Jüngere, bedeutende Talente fingen bald an vorzutreten. Zudem wirkte die malerische Erscheinung der früheren Jahrhunderte belebend auf die Kunst ein; vornehmlich ist unter den Darstellungen der Kreuzzüge manche tüchtige Leistung.

Indessen lag es in der Natur des Unternehmens, daß es doch auf die Förderung der Kunst die Wirkung nicht hatte, die man erwartete. Abgesehen von dem vielen Flüchtigen und Mittelmäßigen, das bei einer solchen Massenproduction nothwendig mit unterlief, war der Zweck der Sammlung von vornherein der Kunst nicht günstig. Es waren die ruhmvollen und folgenschweren Momente aus der französischen Geschichte darzustellen; es konnte nicht ausbleiben, daß man vornehmlich zwei Gattungen von Ereignissen behandelte: Schlachten und friedliche Versammlungen (Etats-généraux, Assemblées des Notables u. s. f.). Waren jene auch malerisch, so ließ sich doch die Bedeutung des Moments (wie in dem antiken Mosaikbilde der Schlacht bei Jffus durch den Kampf der die Gegensätze vertretenden Helden) nur selten zum Ausdruck bringen, und des ewigen Gemegels wird man müde; welche Schwierigkeiten bei den Bildern neuerer Schlachten eintreten, werden wir bei Horace Vernet sehen. Bei den Versammlungen aber läßt sich in das einfache Zusammenstehen der Personen weder eine malerische Anordnung bringen, noch die Wichtigkeit der Verhandlung legen: und sucht der Maler seinen Figuren die Begeisterung und Bewegtheit der inneren Aufregung zu geben, so entstehen einige Duzend Gesichter von ziemlich einförmigem leidenschaftlichen Ausdruck und die doppelte Anzahl in die Luft gestreckter Arme. Hätte die Gallerie nicht die ergreifenden Wechselfälle der Geschichte ausgeschlossen, in denen der Held einer Periode den Umschlag des Glückes erfährt, oder andere, in denen die Volkskraft gegen die bestehende Macht in entscheidender Spannung sich auflehnt: so hätte sich der Kunst ein vielleicht fruchtbareres Feld eröffnet. Der durch zahllose Säle fortlaufende Glanz der französischen Nation erscheint doch schließlich als ein äußeres Gepränge, in das — mit wenigen Ausnahmen — weder die Phantasie des Künstlers ein tieferes Leben hat bringen können, noch der Beschauer mit besonderer Theilnahme eingehen mag. Das Einzelne zu berücksichtigen, würde

hier zu weit führen; auch sind die Werke der bedeutenden Meister, wo von diesen selbst die Rede ist, zu erwähnen. Wie matt, wie leer und eckig sich die moderne Zeit in diesem Festgewande der Kunst ausnimmt, ist schon oben bemerkt. — Für die Vortheile, welche die historische Kunst von solchen massenhaften Bestellungen zu erwarten hat, kann Versailles ein lehrreiches Beispiel abgeben; schlimm wäre es, wenn sich von ihr auf die Lebensfähigkeit der modernen geschichtlichen Malerei überhaupt ein Schluß ziehen ließe.

Doch, wie dem auch sein mag: die historische Kunst lag in der Richtung des Zeitalters, und erhielt durch die Arbeiten für Versailles die lebhafteste Anregung. Es schien, wie wenn sie aus dem Reich der Mythe auf den festen Boden der Geschichte ganz und für immer herabsteigen wollte. Und allerdings erlangte sie die Frische, Farbe und Fülle des Lebens, die früher nur Einzelne erreicht hatten, nun in einem größeren Umfange. Immer mehr und tiefer vereinigten sich die Gegenfäße zu einem neuen Ganzen; mit der energischen Darstellung ergreifender, die Phantasie packender Motive begann sich nun auch die Vollendung der Form zu verbinden, welche die Ingres'sche Schule anstrebte. Große Talente traten hervor und führten die neue Kunst zu der Spitze ihrer Entwicklung.

Zunächst findet hier Horace Vernet seine Stelle. Das ideale Element tritt in ihm noch zurück: er hält sich an das Leben in seiner wirklichen Bestimmtheit, in seinen einfach menschlichen Zuständen und Empfindungen, immer aber mit der Erfüllung eines Inhaltes, der eben so sehr durch seine tiefere Beziehung das Gemüth anspricht, als vollständig in die malerische Erscheinung aufgeht. Es ist nicht die gewöhnliche, erste beste, es ist die künstlerische Wahrheit und Realität, die er sucht; fast durchweg ist in seinen Gestalten ein bestimmter Seelenzustand, der in der Situation klar und deutlich heraustritt. Freilich ist es kein tiefgehendes Pathos, keine mächtig erhöhte Empfindung des Daseins, die seine Figuren belebt; kein Adel eines großen Aufschwungs; so oft sich Vernet in Motiven von derartiger Stimmung versuchte, verfiel er im Ausdruck der bloßen Manier, in der Ausführung einer ganz oberflächlichen Virtuosität. Die Menschen, die ihm vorzugsweise gelingen, sind einfache runde Naturen, die aus ihrer Umgebung, ihrer nationalen und täglichen Bedingtheit nicht heraustraten. Daher hält sich Vernet gerne an die Gegenwart, an die malerischen Menschen des Südens und des Morgenlandes, die er aber nicht in allgemeinen Zuständen, sondern in der Bestimmtheit einer durch ihre Sitten und Gebräuche bedingten Situation auffaßt: so fehlt seinen Gestalten fast nie eine gewisse Erfüllung, seinen Compositionen das Interesse eines in das Bild eingehenden Vorganges. Insbesondere aber beschäftigt ihn das moderne Leben seiner Nation in der Bewegung, in der es allein noch malerisch erscheint und zugleich den Einzelnen auf der Folie einer großen allgemeinen

Handlung heraushebt: in der Welt des Krieges. Er war Schüler seines Vaters, und des Schlachtenmalers Gros; jener, der das Menschen- und Thiergetümmel des Kampfes mit Beachtung der strategischen Disposition (Schlacht von Marengo) ganz geschickt darzustellen wußte, war sein Vorläufer; dieser regte ihn an, mit der realistischen Lebendigkeit eine gewisse Größe des Ausdrucks, einen edeln Schwung der Bewegung zu verbinden. In der malerischen Behandlung lernte er von der romantischen Schule; er verstand es, seinen Bildern die volle, fette Farbe des Lebens zu geben und sie in einem hellen, warmen Meer von Licht und Luft schwimmen zu lassen, ohne der Bestimmtheit der einzelnen Erscheinung Eintrag zu thun. So haben seine guten Bilder eine nicht gewöhnliche Wahrheit der Wirkung: stimmungsvoll aufgefaßt, malerisch angeordnet, frisch und flott ausgeführt, wie mit einem Schlag aus der Phantasie auf die Leinwand geworfen und doch zugleich dem Leben abgelauscht. Nur erwarte man keinen tiefen Ernst der Anschauung, kein ideales Eindringen in die menschliche Form, keine Größe des künstlerischen Gedankens, nicht den Adel eines mächtigen, nur in sich ruhenden Daseins.

Seine Arbeiten sind bei der außerordentlichen Fruchtbarkeit seines Talentes sehr ungleich. Den Beginn seiner Laufbahn bezeichnen einige anspruchslöse, aber höchst anziehende Bilder aus dem Kriegsleben: Erinnerungen an den Glanz der Kaiserzeit mit leisem sentimentalen Anflug (*Le trompette mort-soldat laboureur*, Schlachtfeld von Waterloo u. s. f.). Die Werke von mehr idealem Style, die größtentheils während seines italienischen Aufenthaltes entstanden, sind, wie schon bemerkt, viel schwächer und werden von der jungen Künstlerwelt nicht mit Unrecht geradezu gering geschätzt. (*Judith und Holofernes*, *Raphael und Michelangelo* u. s. f.) Von großem Reiz sind dagegen seine Bilder aus dem Morgenlande: er ist hier ebensowohl in die Stimmung der Menschen als in die der Natur eingedrungen und versteht es, hierin einen zarten Hauch über das Ganze auszubreiten, in der Haltung, Bewegung der Figuren, dem Nebeneinander der Dinge anklingen zu lassen (der Erzähler in Kreise der Araber; der Araber nach der Bärenjagd u. s. f.) — Auch seine Schlachtenbilder — die in den dreißiger und vierziger Jahren massenweise entstanden — sind von sehr verschiedenem Werthe. Die einzelnen Vorgänge auf dem Schlachtfelde, das Thun und Leiden des künftigen Soldaten, die rührenden und erhebenden Episoden des Kampfes: das Alles ist fast durchweg vortrefflich; so auch die charakteristische Behandlung des Locals. Weniger dagegen will es ihm gelingen, in der Composition des Ganzen die Bedeutung der Begebenheit hervortreten zu lassen, und so ist er auch meistens in der Darstellung seines Helden, wo dieser den Mittelpunkt der Schlacht bildet, nicht glücklich. Das ist es übrigens, was den modernen Schlachtenmaler immer als ein hartes unflüßiges Element in der Production hemmen

wird: die bewegende Idee des Vorgangs kann nicht in schlagender Erscheinung zum Ausdruck kommen, die Größe der Helden steckt in der Lenkung der politischen Fäden und im Schlachtenplan, und beides kann der Maler nicht brauchen. — Für diesen Mangel der geschichtlichen Bedeutung boten die Kämpfe mit dem Orient wenigstens eine moralische Entschädigung. Bernet verstand sich auf die Natur und die Menschen des Morgenlandes fast ebenso, wie auf seine Soldaten, und so wußte er den Bildern aus dem afrikanischen Feldzug einen eigenen Reiz zu geben. (Einnahme der Smalah, Sturm auf Konstantine u. s. f.) Indessen sieht doch die geringe Tiefe des Inhalts aus der flüchtigen Bravour dieser immensen Gemälde ziemlich hohl und nichts-sagend heraus, und man begreift von ihnen die Verachtung eines Ingres. Wäre die Kunst auf diesem Wege fortgegangen, so wäre sie zur rohen Decorationsmalerei geworden, und in dieser Beziehung ist es ein glücklicher Rückschlag, daß die Neueren in den äußeren Bedingungen der Darstellung es zur Vollendung zu bringen suchten. — Der übrigen namhaften Schlachtenmaler der Gegenwart ist schon früher gedacht.

In tieferer Weise, als Horace Bernet, und mehr der idealen Richtung zugeneigt, suchte Léon Cogniet stylvolle Auffassung und vollendete Form mit dem warmen, vollen Schein des Lebens, den die Romantiker anstrebten, zu verbinden. Nur schien ihm eine eigenthümliche Phantasie versagt zu sein, die aus der Welt der Stoffe die ihr passenden leicht und sicher herausfindet. Er war, wie Géricault und Scheffer, Guérin's Schüler gewesen; doch zeigte sich schon in seinen ersten Bildern, welche in der Anschauung noch der Weise des Meisters folgten, ein lebhafter Sinn für coloristische Wirkung. Indessen trat erst in der Episode aus dem bethlehemitischen Kindermord (1824) sein Talent selbständig hervor: es ist der spannungsvolle Moment vor der That, die Mutter, voller Furcht ihr Kind haltend, hat sich in einen Winkel geflüchtet. Die einfache Anordnung, die schöne Haltung des Weibes, der wahre Ausdruck tiefer Seelenangst dabei, die vollendete Ausführung machen eine große Wirkung. Auch in seinen geschichtlichen Bildern (Plafond im Louvre, Abmarsch der Nationalgarde in Versailles) ist bei stimmungsvollem Colorit eine nicht gewöhnliche Wahrheit des Lebens in der Form und im Ausdruck. Seinen Hauptwurf aber that Cogniet mit dem Gemälde: Tintoretto, seine todte Tochter malend (lebensgroß, 1843). Die ergreifende Beziehung des Motivs, der Adel in der Lage und Form des sanft hingestreckten Leichnams, der tiefe und zugleich gefasste Schmerz in den Zügen des Vaters, die einfache Composition, das Seelenvolle der Auffassung: es wirkt Alles zu einem mächtigen Eindruck zusammen. Aber zugleich zeigt sich hier die Ueberreiztheit, mit der die moderne Kunst nach absonderlichem Effect sucht: der Leichnam ist, man weiß nicht woher, mit einem rosafarbenen Lichte übergossen und vereinigt in so wunderbarem

Contraste den Schein des Lebens mit dem Tode. Eine bestechende coloristische Wirkung: wie anders aber die großen Meister, die sich begnügten, ihre Gestalten, bis in die Fingerspitzen mit seelenvollem Leben erfüllt, in einem Lichte zu geben, das einfach die Situation mit sich brachte! Hier ist die Beleuchtung ein reflectirter, von außen zugebrachter und deshalb falscher Reiz. —

Wie wir gesehen, vollzog sich die Vermittlung der Gegensätze des Classischen und Romantischen allmählig in der historischen Kunst: es kam darauf an, Menschen in der Bestimmtheit des wirklichen Lebens und zugleich in der Bewegung eines großen Pathos darzustellen, das als der Inhalt ihrer eignen Brust ihre Erscheinung adelte und über das Alltägliche erhob. Indessen ließen sich diese Bedingungen auch in gewöhnlichen Lebenszuständen, in einfachen, aber vollen und ganzen Naturen vereinigt finden, wenn nur der Maler die Gabe hatte, die Menschen in dieser großen Weise zu sehen. Leopold Robert (1795—1835), mit einem tiefen Blick für das tüchtige, substantielle Leben, das die Individualität mächtig und ohne Rest bis zum Rande füllt, und daher echt malerisch ist, entdeckte in dem italienischen Volke ein Geschlecht, das sich wol so darstellen ließ: dem Künstler günstig, in seiner äußern Erscheinung, ungebrochen in der Ganzheit eines einfachen, großen Naturlebens, während doch zugleich aus seiner schlichten Weise der Blick einer tiefen bewegten Seele leuchtete. Schon vor ihm hatten zwei Maler in dem italienischen Volkstreiben verschiedene glückliche Motive gefunden und mit Erfolg behandelt: Claude Bonnesond (aus der Lyoner Schule) und Victor Schneg (wie Robert ein Schüler Davids). Der Erstere ist über eine ziemlich oberflächliche Auffassung des bloß malerischen Reizes zeitlebens nicht hinausgekommen: dagegen hat der zweite es verstanden, tüchtige, kernhafte Menschen in Situationen darzustellen, in denen sich eine tiefere Theilnahme des Gemüths wirksam ausspricht. Schneg hat sich in diese Naturen so eingelebt, daß auch seine historischen und religiösen Gemälde im Grunde nur Zusammenstellungen von italienischen Typen sind. Indessen war es Robert vorbehalten, den inneren Seelenadel, der aus diesen Gestalten wie verhüllt nur hervordämmert, zur künstlerischen Erscheinung herauszubilden und ihrem gewohnten Thun und Treiben als erhebende, verklärende Folie unterzulegen. Er selbst schreibt einmal einem Freunde, daß es vor Allem sein Ziel sei, ihnen Einfalt und jenen Adel wiederzugeben, der noch immer als ein Zug der Vorfahren dem Volke eigen sei.

Der Entwicklungsgang des Künstlers war schwer und langsam; die Natur hatte ihm den leichten sprudelnden Fluß des Schaffens versagt, und man hat ihn mit Recht als ein fragmentarisches Genie bezeichnet. Aber seine Laufbahn war zugleich ein fortwährender Läuterungsproceß. Auch auf ihn hatte die Romantik eingewirkt, seine ersten Bilder waren Mord- und Todes-

scenen. Doch allmählig ging ihm die racenmäßige Größe, die ideale Ursprünglichkeit des italienischen Volkes auf; er fühlte, daß der schöne classische Wurf der Gestalt den Ausdruck einer mächtigen, die einfache Existenz durchdringenden Innerlichkeit vollkommen aufnehmen könne. Mit unermüdlicher Beobachtung machte er nach den Scenen des italienischen Lebens immer neue Studien, und so sind seine kleinen Bilder alle als Vorarbeiten zu seinen größern Gemälden zu betrachten, welche die verschiedenen Daseinsformen jenes Volkes künstlerisch abschließend zusammenfassen. Auf diese Weise entstanden in steigender Linie der neapolitanische Improvisator (1825), die Rückkehr von der Madonna dell'Arco (1827), endlich als die Krone die Schnitter (1831). Ist in den beiden ersten noch ein gelinder Anklang an die etwas steife und leblose Würde der classischen Auffassung, ist besonders die Fröhlichkeit der Winzer nicht ganz in den freien Guß des natürlichen Lebens gekommen: so ist dagegen in den Schnittern die Erscheinung des wirklichen Daseins wahrhaft getränkt von der einfachen Großheit der Anschauung, die Form von der idealen Empfindung wie gefättigt. Das ist das römische Volk in dem höchsten Momente seiner Existenz, und daher im Sinne der echten Kunst ebenso wahr als stylvoll aufgefaßt; hier war für das Genre die Verbindung des Classischen und Romanischen vollzogen. Des Malers letztes Werk waren die Fischer von Chioggia: daß die tiefe Melancholie, die Robert immer mehr umspann und schließlich seinen Tod herbeiführte, wie der leise Widerschein eines verborgenen Leidens über das Bild sich legt, gibt ihm einen eigenthümlichen Zauber, ohne daß es mit den Schnittern sich messen könnte. Es hat nicht denselben großen Zug der die Natur ganz durchdringenden Seele.

Wohl verschlägt es für die geniale Auffassung nichts, daß der Künstler jede Figur genau nach dem Leben copirte und jedesmal mit ängstlicher Treue das Modell zu Rathe zog: aber in der Ausführung — ganz abgesehen davon, daß es an der vollendeten Durchbildung fehlt — ist dieser Zwang doch sichtbar geworden. In der Form ist eine gewisse Härte und Trockenheit, in der Farbe eine gewisse Armuth, und die Composition befolgt so streng die Stylgesetze, daß Bisher in seiner Aesthetik dieselben an den Bildern bis in's Einzelne nachweisen konnte. Es liegt doch in dem rhythmischen Fluß der Anordnung etwas Absichtliches, in der Form und dem Schwung der Gestalten etwas Typisches, das Einem den Eindruck des mühsamen, stockenden Schaffens macht; hier wird die fragmentarische Begabung Robert's fühlbar. Was hätte er leisten können, wenn sich ihm die Kraft leicht und voll in die ausführende Hand ergossen hätte! Scheint es doch, wie wenn gerade den talentvollsten Künstlern die Allerweltweisheit der modernen Zeit von irgend einer Seite mit lähmender Schwere sich anhinge.

Faßte Robert seine einfachen Menschen als große, in sich vollendete Naturen auf: so sollte es nun auch mit der Darstellung geschichtlicher Motive Ernst werden, es sollte in der Erscheinung des historischen, von seinem eigenen Willen und Schicksal bewegten Menschen ein malerisches, aber zugleich von einem tiefem Affect und Gehalt erfülltes Leben heraustreten. Nur dann kann die Kunst die der Geschichte entnommene Gestalt zur vollen Wirklichkeit herausbilden, wenn sie dieselbe mit ihrem Pathos, ihrem Thun und Leiden bis zur Fußspitze durchdringt und ihr dadurch die Macht und Wucht der bei aller Bewegtheit des Lebens in sich abgeschlossenen Existenz gibt. Was die Gestalt treibt und bewegt, muß vollkommen erscheinen, ganz sichtbar werden und doch als Seele, als innerer Trieb und Leidenschaft in ihr bleiben, mit der Helligkeit des Tages und doch ahnungsvoll aus ihr herausleuchten, herausblitzen: das Innere ergießt sich ganz in die äußere Bildung und setzt daher voraus, daß diese in ihrer Eigenthümlichkeit vollendet sei, aber es muß zugleich als tiefer, unendlicher Grund des Lebens in ihr zurückgehalten scheinen. Es war Paul Delaroche, der diese Darstellung des menschlichen Lebens im echt

malerischen Sinne, im wahren Sinne der Kunst aufstrebte und so das ideale Element mit dem romantischen und realistischen innig zu verschmelzen suchte: zur vollen Wirklichkeit mußten die Menschen und ihre Beziehung heraustreten, aber zugleich von allem Gemeinen, Zufälligen und Uebertriebenen befreit und geläutert sein, wenn in die vollendete Erscheinung der Form der tiefere Gehalt bewegend, befeelend hinausdrang und doch eben als adelnde Seele darüber schwebte.

Nur allmählig war dieses hohe Ziel zu erreichen. Delaroche, eine durch aus seine und vornehme Natur, folgte zuerst der klassischen Anschauung: er war in dem Atelier von Gros gebildet und ging eine Zeitlang in den Spuren dieses Meisters. Aber er hatte neben seiner Neigung zum Idealen eine frische Empfindung für die volle Realität des Lebens, und für diese fand er in der klassischen Kunst seiner Tage keine Befriedigung. Ebenso tief wie Ingres von der Würde und Bedeutung seiner Kunst durchdrungen, unterschied er sich darin von Jenem, daß es ihm vor Allem darauf ankam, durch das Auge das Gemüth des Beschauers zu ergreifen und in der vollendeten Form den Ausdruck eines ungewöhnlichen Schicksals, eines erregten, Seelenzustandes zur Anschauung zu bringen. Es war die Zeit, da das Interesse an dem Aufschwung der historischen Forschungen allgemein lebendig wurde, und so erschienen ihm die Wechselfälle und Vermicklungen des menschlichen Lebens in edeln oder hervorragenden Individuen als die Wirklichkeit, an die der Maler sich zu halten habe. Vornehmlich erregten die tragischen Umschläge in den Geschicken der königlichen Häuser, und ihre Kämpfe gegen die mit dem Anbruch der neuern Zeit zur Selbstständigkeit sich erhebenden Völker sein Interesse. Villemains und Guizots Werke über Cromwell und die englische Revolution hatten die Aufmerksamkeit auf die erschütternden Katastrophen der englischen Geschichte gelenkt, und in ihr fand nun Delaroche die Motive, die ebensowol seiner Natur — wenigstens einer Seite derselben — als seiner Denkweise zusagten. Er verstand seine Zeit; er begriff, so sehr ihm die wilde, nebelhafte Maßlosigkeit der romantischen Schule widerstrebte, daß diese durch die Darstellung des vernichtenden Ausschlags leidenschaftlicher Kämpfe große Wirkungen erreicht hatte. In rascher Folge entstanden: Miß Macdonald und der Präident, Tod der Königin Elisabeth (Salon v. 1837), Cromwell am Sarge Karls des Ersten, die Söhne Eduard's des Vierten (Salon 1831), Hinrichtung der Jane Gray (1834), Karl der Erste als Gefangener, Straffords Gang zur Hinrichtung (1837). Aus der französischen Geschichte schlossen sich diesen Werken als Darstellungen derselben Richtung an: Tod des Präsidenten Duranti (1827), Mazarin auf dem Sterbebette, Richelieu, die Edelleute de Thou und Cinq Mars, die Rhone hinauf zum Tode führend (Salon v. 1831), Scene aus der Bartholomäusnacht, Ermordung des Herzogs v. Guise (1837).

Die Gemälde erwarben sich ungetheilten Beifall. Auf die einzelnen Compositionen einzugehen, würde hier zu weit führen, so interessant auch für die Kenntniß der modernen Kunst die nähere Betrachtung wäre. Zweiterlei aber ist als meisterhaft an allen Bildern hervorzuheben: die Charakteristik der Personen und der Situation bis zum umgebenden Geräthe hinab und dann die ergreifende Lebendigkeit des Ausdrucks. Durch die Wahrheit der historischen Grundlage, der Sitten, des Costüms, des Locals, der natürlichen Bestimmtheit, kurz des allgemeinen Bodens, auf dem der Vorgang spielt, ist der Beschauer ganz in die vergangene Zeit versetzt, ohne daß das Beiwerk sich vordrängte: die Gemälde sind fast durchweg ansofern geschichtliche Sittenbilder im großen Sinne. So ist im sterbenden Mazarin die ganze Epoche geschildert, das Hofleben, die raffinierte Friedlichkeit der heimlichen Politik, die luxuriöse Pracht des 17. Jahrhunderts; in „Karl dem Ersten unter den Puritanern“ der Gegensatz des zu Grunde gehenden, aber noch immer den Adel der Erscheinung bewahrenden

Königthums zu dem kräftigen, aber rohen Schläge des sich erhebenden Volkes. Andererseits sind, wie schon oben angedeutet, die inneren Seelenzustände in der Anordnung, den Bewegungen, den Gesichtszügen der Personen zu einer so mächtigen Wirkung herausgebildet, daß die Stimmung des Vorganges unmittelbar aus dem Bild in die Seele des Beschauers überschlägt. Zu dem Ergreifendsten gehört die Johanne Gray, die in mädchenhafter Schönheit mit halb unbewußtem Schmerz, der ihr den Kampf der Ueberwindung spart, dem Blocke sich zuneigt; mit allem Mitleide, dessen ein tüchtiger, gefaßter Mensch in einem solchen herzzerreißenden Momente fähig ist, steht ihr der alte Sir Thomas Bridge bei, selbst über die prächtige Gestalt des Henkers zuckt, wenn auch kaum merkbar, die Theilnahme, die Begleiterinnen hat der Jammer gebrochen. Man kann über die Wahl des Momentes rechten, der der rein materiellen Entscheidung zu nahe ist, aber der Weise, wie ihn der Künstler ausgedrückt hat, kann sich die Empfindung nicht verschließen. Nicht minder wirkungsvoll ist der Tod des Herzogs von Guise: die imposante Natürlichkeit des hingestreckten Leichnams im Gegensatz zum feigen, ängstlich-leise eintretenden König, zwischen beiden mit rücksichtsloser Deutlichkeit auf die vollbrachte That deutend die energischen Gestalten der Mörder. Mißlungen ist dagegen der Cromwell am Sarge Karls: in des Mannes tiefgefurchten, ruhigen Zügen ist das Räthsel seines Gedankens nicht gelöst, auch nicht die durchschlagende Kraft herber, gewissenloser Entschlossenheit ausgedrückt. Damit ist die Wirkung des großen Contrastes verloren: das Bild ist ein Mann in Reiterhufeisen, der einen Sarg öffnet. Auf die materielle Anordnung der Bilder, auf die Vollendung des menschlichen Baues in Form und Bewegung, die den Körper als ganz lebendiges und zugleich edel gebildetes Organ des Geistes erscheinen läßt, können wir nicht zurück, da ebendies als die Bedingung einer Kunst vorausgesetzt ist, die wirkliches und von der Seele ganz durchdrungenes Leben darstellen will.\*)

Indessen fällt bei allen diesen Vorzügen zweierlei auf. Zunächst: einerseits gibt Delaroche vortrefflich die allgemeine Physiognomie der Epoche, das Sittenbildliche, den Hintergrund der äußern Lebensformen; andererseits hebt er von diesem Grunde die einzelnen Gestalten mit ihrem individuellen Thun und Leiden, mit dem Gepräge ihrer Empfindungen und Leidenschaften ab. Wo bleibt die Vermittlung zwischen beiden, die tiefere geschichtliche Beziehung der Einzelnen zum Ganzen, der eigentliche geschichtliche Moment, der in dem Zusammenstoß der Gegensätze eine neue Wendung der Dinge begründet? Die Darstellung einer solchen Handlung, das ist es doch wohl, was man von der historischen Malerei verlangt. War dazu das Talent des Malers nicht geeignet oder glaubte er einzusehen, da er mit hellem Bewußtsein ebenso viel über seine Kunst wie über das ästhetische Bedürfniß seiner Zeit nachdachte, daß diese Aufgabe der Malerei nicht taugte? Liegt, mit einem Worte, jene Auffassung in den Grenzen der Malerei überhaupt, oder lag sie nur in den Schranken seiner Begabung?

Und dann: seine Motive sind fast immer erschütternde, vernichtende Katastrophen, der Untergang eines edeln Individuums durch eine Verketzung von Schuld und Schicksal — die außerhalb des Bildes liegt; daher bleibt für den Beschauer die Versöhnung aus, das Bild ist eine unaufgelöste Dissonanz. Mit den Schicksalschlägen der Geschichte ist es eben ein ganz an-

\*) Von großer Wirkung sind auch zwei portraittartige Darstellungen Napoleons: die eine, wie er über den Bernhard reitet, die andere, der Kaiser nach der Abdankung in Fontainebleau. Sie geben ganz die reale Bestimmtheit der äußeren Existenz (Delaroche nahm seinen eigenen Kopf zum Modell), der Ausdruck ist beide Male der Situation genau angemessen, aber nur um so mächtiger wirkt die innere Größe des Mannes, die aus der Erscheinung offen und doch wieder zusammengehalten herausleuchtet. Interessant ist die Vergleichung mit den Kaiserbildern Davids und seiner Schüler.

derer Fall als mit den Passionscenen und Leiden der Märtyrer, wo der Beschauer die Veröhnung als den Glaubensinhalt seines Busens gleich mitbrachte. Zum Theil wol stand Delaroche mit jenen Bildern auf dem Boden der Romantik, auch er wollte durch das Furchtbare, tief Unglückliche das Gemüth erschüttern. Der unendlich bange Moment vor dem verhängnißvollen Schlag, die grauenhafte folgenschwere Schwüle des unmittelbaren Nachher: diese Stimmungen waren es doch, die für ihn selber einen großen Reiz hatten. Noch in späterer Zeit, da er sich lieber mit ruhigen, idealen Motiven beschäftigte, kehrte er bisweilen zu ergreifenden Vorwürfen zurück; im J. 51 malte er Maria Antoinette nach ihrer Verurtheilung, im Contrast einer stolzen, ein unerhörtes Leiden gefaßt und vornehm tragenden Natur mit der gewöhnlichen Stumpfheit, Leidenschaftlichkeit, mitleidigen Neugierde der umgebenden Menge; im J. 56 die Girondisten, die zur Hinrichtung abgerufen werden. Allein wird sich die Malerei überhaupt, sobald sie sich zur Geschichte wendet, nicht immer an die tragischen Momente halten? Sie muß den allgemeinen Vorgang, die zum Ereigniß sich zuspizende Beziehung der Zustände in Individuen zusammenfassen und das Individuum, das eine Idee vertritt und mit dieser sich durchsetzen will, geräth in eine Collision mit andern Mächten, in der es als Einzelnes zu Grunde geht. Und nur in dieser Collision geht die Weite des Sich-Begebens in den Rahmen eines anschaulichen Ganzen zusammen. Ceremonien und Staatsactionen sind keine Vorwürfe für den echten Künstler. Also leitete sich die Richtung auf das Furchtbare wol aus der Eigenthümlichkeit des Malers her, aber doch auch aus dem Wesen der geschichtlichen Malerei? Und um diese Fragen mit der obigen zu verbinden, so wäre die Darstellung des von den Ereignissen ergriffenen und auf sie rückwirkenden Individuums eher Sache der bildenden Kunst, als die Spannung der Gegensätze selber, als die reiche dramatische Beziehung einer ganzen Welt von Menschen und Interessen? Delaroche hätte also, was seiner Zeit frommt und zukommt, richtig begriffen und seine Auffassung der Geschichte läge im Geiste der gegenwärtigen Kunst? Diese Bedenken über die moderne historische Malerei haben absichtlich die Form von Fragen und mögen, bis die Kunst selber einen neuen Beitrag zur Antwort liefert, als Fragezeichen stehen bleiben.

Was Delaroche betrifft, so kam eine Zeit, wo er der Gifte und Dolche, wie er sich selber ausdrückte, müde wurde. Wie vielleicht kein Künstler vor ihm, hatte er bei seinem Eindringen den Lauf seines Zeitalters und der Kunst bis in seine geheimsten Gänge verfolgt, um, was in der Tiefe verborgen lag und an den Tag hinauswolte, zum Ausdruck zu bringen. Vielleicht ist mit einem großen Naturtalent nie so eng die reflectirende Selbstbestimmung verbunden gewesen, die der schaffenden Phantasie auf Schritt und Tritt folgt, ja nicht selten vorangeht und den Weg zeigt. Aber zugleich führte ihn der ideale, vornehme Zug, der in seinem Wesen lag, immer wieder auf das Maaß des Schönen zurück, und so ist auch selbst in der Darstellung des Furchtbaren die versöhnende, beruhigende Grenze der edeln Form, in der kräftigen Herausbildung zur Wirklichkeit, die auch in der Bestimmtheit der Farbe eine große Wahrheit erreicht, die Schranke der künstlerischen Auffassung und Vollendung. Und mit den Jahren führte ihn der Ernst eines unablässigen Strebens, der ihm eigen war, immer mehr zu der letzteren, zu der Idealität der Anschauung und Behandlung. Schon früher war hie und da diese Richtung zum Durchbruch gekommen (Passionscenen, die heilige Amalia, heilige Cäcilia); das monumentale Bild im Hémicycle der école des beaux-arts (1837—41) bezeichnet den Wendepunkt. Der Raum zwingt uns zu einer nur flüchtigen Besprechung. Die Aufgabe war eine Versammlung der großen Künstler aller Zeiten, die der Preisvertheilung als Vorbilder gleichsam beiwohnen; wir setzen die Anordnung als bekannt voraus. Delaroche strebte hier die ideale Anschauung mit

dem Bilde des realen Lebens sowol dem Inhalt als der Form nach zu verbinden; die im antiken Geiste dargestellten Künstler der alten Zeit, die ideal gehaltenen und in ihrer Erscheinung selber — nicht durch Attribute — charakterisirten Vertreterinnen der Kunstepochen in der Mitte, rechts und links die Künstler des Mittelalters und der Renaissance in leise bewegten Gruppen, in wirklicher porträtartiger Bestimmtheit und doch zugleich die einzelnen Meister und Schulen mit einem Anflug an die Eigenthümlichkeit ihrer eigenen Kunstweise behandelt; alle aber in dem gipfelnden Momente ihres Daseins, erhöht über die Erdschwere der gewöhnlichen Realität, dem Ausdruck wie der Form nach aufzufaßt. In der äußerlichen Zusammenstellung der antiken Figuren und der Menschen der neuen Zeit ist freilich keine Durchbildung der beiden Elemente, die Composition ist in dem bloßen Nebeneinander ein Räthsel und daher mißlungen zu nennen. Aber von höchster Meisterschaft ist die Darstellung der Künstler, welche beide Seiten einnehmen, und unübertrefflich die monumentale Aufgabe insofern gelöst, als die Figuren zu wirklicher Gegenwart von der Wand sich loslösen und in ihrer edeln großen Bildung in den Raum hinaustreten; in eben dem Sinne ist die herrliche Gestalt zu nehmen, welche die Kränze in die Versammlung hinauswirft. Das ist freilich Effect, aber ein Effect, der hier am Plage ist; ein vollendeter Realismus, da die Gestalten buchstäblich zu leben scheinen, und doch wieder ideale Kunst, da sie in das heitere stille Reich der „von der Angst des Irdischen“ erlösten Schönheit erhoben sind.

Nach der Vollendung des Werkes ging Delaroche zur Vorbereitung für kirchliche Malereien, die indessen nicht ausgeführt wurden, nach Italien. Dort vollzog sich seine Umkehr zur idealen Darstellungsweise. Es entstanden eine Anzahl heiliger Familien, die römischen Pilger; und von nun an ging er mehr einer stillen elegischen Stimmung und dem Reiz der Linie nach. Bei vortrefflicher Ausführung fehlt den Sachen doch die Frische und Fülle, das naive Leben. Hier wird fühlbar, woran es dem großen Talente im Grunde gebrach: der Mangel an instinktiver Naturmacht der Phantasie, an unbewußter Innigkeit der Empfindung. Daher in manchen seiner Bilder eine kleinliche Feinheit der Auffassung, ein raffinirtes Verwenden aller Mittel (wie in der Marie Antoinette der Contrast der doppelten Beleuchtung), die zur Wirkung beitragen können. Er schöpft nicht aus dem Vollen und je einfacher das Motiv ist, unsomehr setzt die Darstellung eine sprudelnde, überquellende Phantasie, eine erfüllte Brust voraus. Wenn sich auch Delaroche vom Romantischen zum Idealen hinneigte und zwischen beiden im glücklichen Falle die Wage hielt: jene ergreifenden Resultate menschlicher Verwicklungen waren doch mehr seine Sache.

Delaroche war zu seiner Zeit gefeiert, wie Keiner; selbst Ingres hätte ihm weichen müssen. Die Meisterschaft in allen Mitteln der Darstellung, die seine Vollendung, die er seinen Werken gab, und die nichts Rohes, Unverarbeitetes, Herbes zurückließ und ebenso sehr der flüchtigen Bravour entgegen war, die immer durchgebildete, maßvoll dem Gegenstand angepaßte, bald kräftige, bald zarte Behandlung des Malerischen, endlich das kristallhelle Bewußtsein, mit dem er den Bedürfnissen seiner Zeit sowol als der künstlerischen Arbeit bis in ihre geheimsten Fäden nachspürte: das Alles befähigte ihn vorzugsweise, eine große Schule zu bilden. Und innerhalb der modernen Malerei schloß er eine Periode ab, um eine neue zu eröffnen, und es liegt in der Natur der Verhältnisse, daß sich um einen solchen Mittelpunkt die Mehrzahl tüchtiger junger Kräfte sammelt.