



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Die Pariser Kunstausstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich. 6. : Die klassische Richtung: David und seine Zeitgenossen. Die Malerei der Revolution und des ...

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

Geld bestehen, und welche schon während des Friedens gebracht werden müssen. Eine Nation, welche diese Opfer zu bringen nicht bereit ist, erklärt dadurch, daß ihre Ehre und ihre Unabhängigkeit ihr dem Gelde gegenüber gleichgültig sind.

Die Flottenbewegung, welche jetzt Deutschland ergriffen hat, zeigt, daß über den Werth der maritimen Nationalverteidigung in den deutschen Bevölkerungen dieselben Begriffe lebendig sind, welche in England und Frankreich und bei allen Nationen schon seit Jahrhunderten lebten.

Die Hansestädte, in deren Bürgerschaften von jeher ein patriotischer Geist geherrscht hat, werden — so hoffen wir — es dem Auslande nicht lange gestatten, sie als besonders verständig zu beloben, und von ihnen zu rühmen, daß sie von Kriegsschiffen und Waffen nicht viel halten.

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

### 6.

Die classische Richtung: David und seine Zeitgenossen. Die Malerei der Revolution und des Kaiserreichs.

Die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts in seiner zweiten Hälfte, welcher der Aufschwung der neuen Zeit ein Ende machte, ist zu einer eigenthümlichen Berühmtheit gelangt. In ihrer Verwilderung und Ausartung trägt sie ganz den Charakter des damaligen Lebens. Die Sitten und das Treiben der höheren Stände gaben dem Zeitalter sein Gepräge: sie fanden ihren treffenden Ausdruck nicht bloß in den bekannten Bildern von Voucher und seinen Nachahmern, welche die vornehme Gesellschaft mit ihrer Ausschweifung und Geziertheit in eine idyllische Natur setzten, sondern ebenso in den hundertfach variirten mythologischen Scenen, welche den Göttern und Helden der alten Welt mit einer sinnlich ausgeladenen Form den lüsternten Anstrich

und das kokette Lächeln der Salonmenschen gaben. Es ist in den Sachen, welche dem wahren Wesen der Kunst gradezu in's Gesicht schlagen, noch immer viel Talent und Geschick; die sich überschlagende, übersprudelnde, barock spielende, Alles umschlingende Phantasie des Rococo hat auch über die Malerei eine Art von Lebenshauch verbreitet. Nie war die Kunst weniger realistisch, und doch nie so in den sinnlichen Bedürfnissen, in dem alltäglichen Handel und Wandel der Zeit befangen. Der allgemeinen Genußsucht und den manirirten Umgangsformen eines Geschlechtes, das in geselligen Freuden sein Leben hintändelte, mußte ebensowohl die landschaftliche Natur sich fügen, als die überlieferte Welt der Mythologie; und die Malerei schien für diese wie für jene nur so weit Sinn und Verständniß zu haben, als sie in ihnen das leichtfertige, tänzelnde, gepuderte Wesen des gesellschaftlichen Treibens mit malerischem Reiz erscheinen lassen konnte. Sie machte sich's bequem: sie stellte das Leben dar, wie es ihr in einer gewohnten Anschauungsweise faßlich zur Hand lag, in fertig überlieferten Formen und Gestalten, die der Phantasie geläufig waren, und mit denen diese daher leichtes Spiel hatte. —

Wie aber innerhalb des allgemeinen Treibens im Rückschlag gegen die Sittenlosigkeit ein empfindsames Interesse für das einfache Glück und Leid des Familienlebens auftrat, so suchten im Gegensatz zu den roßigen aufgebauhten Gestalten der Boucher's und Vanloo's die gemüthlichen Familienscenen von Greuze ein natürliches Leben und eine tiefere Empfindung auszudrücken. Andererseits wurden noch immer die Sagen und geschichtlichen Stoffe der classischen Welt in anspruchsvollem Style behandelt (Vien, Doyen, Deshay's, Challe u. s. w.). In sie hatte sich der französische Geist seit der Renaissance mit Vorliebe in seiner ihm eigenen pathetischen Weise eingelebt, und was die Malerei anbelangt, so hatte sie Nikolas Poussin, der sich die Antike gradezu zum unbedingten Vorbild genommen, ein für allemal in diese Bahn gelenkt. Allein hatte schon er, von der hohen Bedeutung der classischen Bildung ganz erfüllt, die Natur gering geachtet und es daher an Empfindung und innerem Leben fehlen lassen, so erschien in seinen Nachfolgern die alte Welt vollends wie ein Schattenreich, dessen Gestalten gehalt- und seelenlos, von keinem menschlichen Trieb und Gefühl bewegt, das Aussehen von großen Drahtpuppen haben. Weder von dieser noch von der Richtung, welche Greuze eingeschlagen, war eine tüchtige Fortbildung zu erwarten: denn jenes Familiengenre hatte, bei einer feinen und liebenswürdigen Beobachtung des individuellen Lebens, doch zu sehr den Charakter der hausbackenen Prosa, die im Gegensatz zur Ausschweifung auf ihre Rechtschaffenheit pochte, und zu viel von dem gerührten Wesen einer Gefühlsweise, die in der kleinbürgerlichen Beschränktheit stecken blieb, um in der bildenden Kunst zu einer eigenthümlichen Entwicklung zu führen. Wie der Kunst ihre eigene Seele buchstäblich aus-

geweidet war, das zeigt sich am Besten in der Ueberfülle von Allegorien. An den öffentlichen und Privatwänden prangten die halb nackten mit einer üppigen Körperfülle und einem leeren Lächeln kokettirenden Gestalten, die alle möglichen Begriffe vorstellen wollten, und in der That nichts vorstellten, als ein hohles und räthselhaftes Spiel mit halbwegs menschlichen Formen.

Kein Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts hat uns lebhafter den Zustand der damaligen Kunst vergegenwärtigt, als Diderot in seinen verschiedenen Salons. Wenn er, ein Enthusiast von Natur aus und in der Anschauung seines Zeitalters befangen, an der noch immer malerischen, wenn auch ausschweifenden Phantasie seine Freude hat, so sind ihm doch andrerseits der Verfall und die Entartung vollkommen bewußt. Er macht darüber ebenso feine als treffende Bemerkungen. Er tadelt ebenso sehr den Mangel der einfachen Auffassung des wirklichen Lebens, als den jeder idealen Erhebung, er sieht den unheilvollen Einfluß der Sitten auf die Kunst. „Die Maler werfen sich auf die Mythologie, sagt er einmal: sie verlieren den Sinn für die natürlichen Ereignisse des Lebens; ihr Pinsel bringt nur noch Scenen hervor, die unzüchtig, verrückt, ausschweifend, ideal (im üblen Sinne) oder wenigstens jedes tieferen Interesses baar sind.“ Und an einer anderen Stelle: „Es ist in fast allen unsern Bildern eine Schwäche der Auffassung, eine Armuth an Ideen und innerem Gehalt, die eine mächtige Erregung, eine tiefe Empfindung gradezu unmöglich machen. Die Menschen sind ohne Einbildungskraft, ohne Schwung und Begeisterung, sie können keine große und mächtige Idee fassen.“ Endlich bei Gelegenheit Bouchers über die Entartung des Lebens und der Kunst: „Der Verfall des Geschmacks, der Farbe, der Composition, der Charaktere, des Ausdrucks, der Zeichnung ist der Verwilderung der Sitten Schritt auf Schritt gefolgt. Die Grazie dieser Maler ist den Ballettänzerinnen entlehnt und selbst ihre nackten Gestalten sind Marionetten mit Schminke, Flitter und Schönheitspflasterchen.“ Und oft klagt Diderot darüber, daß es der Kunst an jedem Ausdruck der tieferen Empfindung, daß es ihr an dem Hauch der Seele fehle. Sie war zur Dienerin des Luxus geworden, und indem sie sich mit diesem verbreitete, verflacht und heruntergekommen. Diderot schiebt einmal seinem Kunstberichte eine Satyre ein über die verderbliche Einwirkung der Gefittung auf das ästhetische Leben überhaupt, und bemerkt hier: „In einer solchen Zeit gibt es hundert Staffeleigemälde für eine große Composition, tausend Porträts für ein historisches Bild, in ihr schießen die mittelmäßigen Künstler wie Pilze auf und überschwemmen die Nation.“ Darin spricht sich nicht nur die Entartung der Kunst aus, sondern auch das ästhetische Bedürfniß des neuerwachenden französischen Geistes: das Streben der heranzubrechenden, von einer neuen Anschauung bewegten Zeit war auf eine ernste große Kunst gerichtet, die von einem mächtigen Leben und Inhalt erfüllt und

dem Gesetze der Schönheit geleitet, den Menschen über die gemeine Alltäglichkeit erhebt.

An diesem Punkte griffen Jacques Louis David (1748—1825) und seine Schule epochemachend in die Geschichte der Kunst ein: sie machten der Manierirtheit und Verwilderung des achtzehnten Jahrhunderts auf dem ganzen Gebiete des Aesthetischen fast mit Einem Schlag ein Ende. Wie die Kunst der modernen Zeit in ihrem reformatorischen Aufschwung überhaupt dazu kam, sich entschieden zur Antike zurückzuwenden und deren Form und Stoffe mit strengem, nur an ihr festhaltendem Geiste sich anzueignen, ist schon oben im vierten Kapitel bemerkt. In Frankreich schloß sich diese Richtung allerdings an die Ausläufer des Classicismus von Poussin an, die sich auch in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, wie wir gesehen, ihre Motive noch immer aus der alten Welt holten; man hat darnach in neuester Zeit die Bedeutung Davids beurtheilen, und ihn als reformirenden Begründer der neuen französischen Kunst nicht mehr gelten lassen wollen. Hat man ihn früher überschätzt, so wird er nun zu gering geachtet.

Es ist wahr, daß David in seinem Lehrer Joseph Marie Vien eine Art Vorgänger hatte, der die classischen Stoffe in mehr einfacher und naturwahrer Auffassung als bisher darzustellen versuchte: aber noch stand auch dieser unter dem Einflusse seiner Zeit und konnte daher eine durchschlagende Wirkung nicht ausüben. David dagegen griff mit entschiedenem Willen und Bewußtsein zu der Anschauungsweise der Alten zurück; nicht nur die Strenge der Form, sondern auch die des sittlichen Inhaltes war ihm oberster Grundsatz der Kunst, sein Streben, bedeutungsvolle, von großen Interessen erfüllte Vorgänge des Alterthums in durchaus ernster Schönheit und mit dem Pathos dramatischer Bewegtheit zur Anschauung zu bringen. Der von einer großen edlen Leidenschaft getriebene Mensch, in einem erhöhten Momente des Lebens, befreit von den Schwächen und Zufällen des alltäglichen Daseins, in der Vollendung der antiken Form und der schwungvollen Bewegung des Körpers war das Object seiner Kunst, dessen wirkliches Vorbild nur im Alterthum zu finden war. Diese strenge Auffassung der classischen Welt nimmt einen ganz andern Standpunkt ein, als die anmuthige, milde, selbst im Pathos noch gefällige Anschauung Poussins und als die willkürliche, zopfige, spielende, verführerische Behandlungsweise, mit der dessen Nachfolger die Antike ihrer Zeit mundgerecht machten.

Wie der Umschwung der Malerei mit dem politischen Umsturz der Dinge Hand in Hand ging, ist schon oft bemerkt. Auch in diesen inneren Zusammenhang hat man Zweifel setzen wollen, weil die ersten Regungen der neuen Kunst in die letzten Regierungsjahre Ludwigs des Sechzehnten zurückgehen. Aber wenn auch dem Maler das Motiv: „die Heimkehr des Brutus in sein Haus

nach der Verurtheilung der Söhne“ vom Könige selber gegeben worden, so steht deshalb doch der Künstler nicht weniger ganz und mit vollem Bewußtsein auf dem Boden der Revolution. Auch in der Politik, wie den sittlichen Zuständen machte sich das Herannahen der neuen Zeit in ahnungsvollem Wehen schon dann fühlbar, als der König noch zu Versailles die alte Macht zu haben schien; auch die gewaltsamste Umkehr erfolgt nicht, ohne durch einzelne Vorboten sich angekündigt zu haben. Was mit einem Zauberschlag auf einmal da zu sein scheint, ist dennoch in stillem Reifen groß geworden, und nur die letzte Hülle springt mit erschütterndem Schlag. Ludwig der Sechzehnte merkte die neue Strömung wohl und er dachte ihrer Herr zu werden, wenn er sich von ihr freiwillig eine Strecke weit mitziehen ließ. Das Gemälde des Brutus war nichts als ein Zugeständniß an die lauter sich erhebende öffentliche Meinung, die sich gegen den bisherigen Lauf der Dinge erklärte. Aber von jeher sind die Zugeständnisse der ausgelebten Macht an die frisch sich regende, mit neuen Bedürfnissen heranwachsende Kraft fruchtlos gewesen, und so nützte auch dem Könige die republikanische Bestellung nicht einmal dem Maler gegenüber: David stimmte als Mitglied des Convents ebenfalls für die Hinrichtung Ludwigs des Sechzehnten.

Die innere Verwandtschaft, welche zwischen der neuen Bewegung in der Malerei und der politischen Revolution besteht, und die Wechselwirkung zwischen der Kunst und den Sitten ist nicht zu verkennen. Die rücksichtslose Schneide, mit der die Revolution jeden Zusammenhang mit der geschichtlichen Vergangenheit rundweg und gewaltsam zerriß, um sich auf den Boden des abstracten Rechtes zu stellen, zeigt sich in ähnlicher Weise in der Malerei. Die ganze echt malerische Kunstentwicklung, welche zwischen der antiken Formenwelt und dem neuen Verfall liegt, wird von David und seiner Schule absichtlich bei Seite gesetzt. Wie den Männern des Convents und Directoriums die römische Bürgertugend als das höchste Ideal erschien, zu dem die Menschheit um jeden Preis und auf dem geradesten Wege zurückkehren müsse, so erhielten die ersten epochemachenden Bilder Davids ebensowol von diesem politischen Pathos, als von der römischen Anschauung der Form ihren Charakter und ihre Bedeutung. Wie die Revolution mit der Aufhebung des Lehnsystems auch die staatliche Fortbildung mit scharfem Hieb abschnitt, so trennte sich ihrerseits die Malerei mit der Aufhebung der Akademie zugleich von der vorangegangenen Kunst. Beide erklärten sich gleich entschieden gegen die Welt des Mittelalters und das Reich der christlichen Mythe. Für beide gab es keinen christlichen Gott und keine Heiligen mehr, und schon darin zeigt sich David als den Begründer der neuen Epoche, daß er im Princip der religiösen Kunst ein für allemal ein Ende machte. Aber ebenso wenig war es dem Zeitalter gegeben, in die heißen Verwicklungen des Lebens und der Ge-

Schichte mit sinnigem Verständnisse einzudringen; der Mensch sollte ohne Weiteres das Ideal einer abstracten Vollkommenheit verwirklichen, der Gedanke unmittelbar in die That übergehen und alle Vermittlungen, individuellen Eigenheiten, das endlose Spiel der Zufälle und Wechselwirkungen sah man nur als Hindernisse an, die den schnurgraden Gang zu jenem Ziele aufhalten und deshalb kurzweg auszurotten seien. Die Politik kannte nur öffentliche Menschen, die ohne Persönlichkeit die unterschiedslosen Glieder des Staates waren; ebenso faßte die Malerei den Menschen, was den Inhalt anbelangt, nur mit dem Pathos eines öffentlichen Zweckes auf, was die Form betrifft, nur in der normalen Vollendung seiner körperlichen Erscheinung. Insofern waren beide gedankhaft, absichtlich verschlossen gegen die Fülle und Mannichfaltigkeit des natürlichen Lebens, gleichgültig ebensowol gegen die tieferen Bezüge der menschlichen Seele, als gegen die vielfach gebrochene Außenseite der Erscheinung. Daß die Malerei ihre bedeutsamen Motive fast nur noch im monumentalen Maßstabe gab, daß sie in der Darstellung des Menschen vor Allem auf einen großen pathetischen Ausdruck und die Harmonie der Linie nach dem Vorbild der antiken Form ausging, stimmt damit ganz überein. \*) Selbst in der Composition, um deretwillen David viel getadelt worden, zeigt sich diese Richtung: die Beziehung der verschiedenen Individuen muß hinter der auf sich beruhenden Selbstständigkeit des Einzelnen zurücktreten, damit einerseits nur das Verhältniß zum Gesamtwesen als die Bestimmung des Individuums klar sich ausdrücke, andererseits die Form zur vollen Geltung komme.

Auch äußerlich zeigt sich die Verwandtschaft und der wechselseitige Einfluß. Beide suchen, um in den Geist des Alterthums sich vollständig einzuleben, auch dessen äußere Erscheinungsweise und Gebräuche sich anzueignen. Die Kunst nimmt hier in ihre abstracte Idealität einen realistischen Zug auf, ohne sich dessen bewußt zu werden. In dem Bilde des Brutus ist der Kopf desselben nach einer Büste im Capitol treu wiedergegeben; die Kleidung, die Decoration des Zimmers, selbst die Möbel, für welche sich David eigens Modelle anfertigen ließ, sind möglichst genau nach der Antike dargestellt. Das Gemälde ward mit die Veranlassung, daß bald die höheren Klassen den Puder mit dem frewallenden Haar und das geschweifte, gewundene Geräthe des

\*) Einen interessanten Beitrag zu dem rücksichtslosen Eifer, mit dem man auf die antike Form zurückging, bildet die Geschichte einer Secte, les penseurs oder primitifs genannt, die aus der Schule Davids herkamen. Es waren junge, zum Theil begabte Leute, die von aller Kunst allein die Periode vor Phidias gelten lassen wollten und sich zum Grundsatze machten, sich in die Betrachtung dieser Zeit ganz zu versenken, um Aehnliches hervorzu- bringen. An der Spitze stand ein gewisser Maurice Quai, der Sänger der kleinen Partei, der besonders diesen verherrlichte, war der junge Charles Rodier. Es blieb freilich bei der Betrachtung; Werke sind keine entstanden. Immerhin ist die Secte bezeichnend für die ästhetische Anschauungsweise der Zeit.

Rococo mit den strengen geraden Formen der Alten vertauschten. Aber die Umwandlung sollte noch gründlicher werden. Palma war zuerst auf den Gedanken gekommen, die alten Rollen im antiken Costüm zu geben; er zog dabei David zu Rathe. Von der Bühne ging diese Neuerung ins Leben über. Die Frauen suchten ihr Haar nach dem griechischen Muster zu ordnen und gaben die falsche Scham der Reifröcke auf, um sich in einer der antiken übel nachgebildeten Tracht, in der die Körperformen keck heraustraten, mit offener Leichtfertigkeit zu brüsten. Das Directorium decretirte für die Vertreter des Volkes eine Kleidung, die sich möglichst dem Schnitt der Alten nähern sollte, und seine fünf Mitglieder erließen ihre Beschlüsse von curulischen Sizen aus, würdevoll in Togen gehüllt. Man sieht, wie hier Leben und Kunst in einander übergehen und in dieser Verschmelzung die angeborene Neigung des Franzosen zum Schauspiel ihren Spud treibt. Selbst die öffentlichen Feste wurden in der Weise des Alterthums angeordnet, und wieder war es David, dem man die Leitung derselben vertraute.

Zu keiner Zeit wol war mitten in dem Drängen einer politischen Umwälzung ein so lebhaftes Interesse für die gleichzeitige Kunst verbreitet. Wer die Bilder Davids noch vor ihrer Ausstellung in seinem Atelier sehen durfte, schätzte sich glücklich. Fast schien es, wie wenn die schöne Zeit wiederkehren sollte, in der die Griechen es für ein Unglück hielten, den Zeus des Phidias nicht gesehen zu haben. Die Frauen rechneten es sich zur Ehre an, ihre Gesichtszüge zu den Sabinerinnen herzugeben, und man verargte es den Mädchen von Athen nicht, daß sie dem Maler Apelles sogar mit ihrem Körper Modell geseßen, ja man war nicht weit davon, dieses schöne Beispiel eines künstlerischen Sinnes nachahmenswerth zu finden. —

Die Laufbahn Davids war keine leichte gewesen. Er hatte viermal um den Preis gerungen, der ihm den Weg nach Rom öffnen sollte; erst der fünfte Versuch gelang, nachdem er fast schon verzweifelt war. In der Zeit, da er sich in Italien aufhielt (1775—1779), wirkte der Einfluß Winkelmanns noch lebendig fort, und besonders machte man die Denkmäler der römischen Kunst zum Gegenstand eines eifrigen Studiums; die pompejanischen Wandbilder erregten das lebhafteste Interesse. Nun erst ging David allmählig eine neue Welt der Anschauung auf. Er brauchte lange, bis er sich von der hergebrachten akademischen Weise ganz befreite; erst im Jahre 1784 malte er seinen Schwur der Horatier. Im Jahre 1787 folgte der Tod des Sokrates; 1788 das vom Grafen Artois bestellte Bild „Paris und Helena“, 1789 der Brutus. Die Wirkung dieser Bilder war epochemachend. Die vollendete Darstellung der menschlichen Gestalt, die Schönheit der Linien, der Ausdruck des großen allgemeinen Pathos in den Horatiern und dem Brutus, ein Ausdruck, der die Beschauer mit dem Hauch der anbrechenden, aufgeregten Zeit ergreifend

anwehte, der tiefe Ernst, der aus der ganzen Auffassung sprach, ließen die Kunst in einem ganz neuen Lichte erscheinen.

Es folgte eine ziemlich lange unfruchtbare Zwischenpause. Mit dem vollen Ausbruch der Revolution war David aus der Stille des Ateliers herausgetreten, um an der politischen Bewegung thätigen Antheil zu nehmen; er wurde Conventsmitglied, begeisterter Freund Robespierres, entschiedener Republicaner. In dieser Stellung galt ihm die Kunst nur noch als Mittel zum Zweck des öffentlichen Lebens, und in diesem Sinne suchte er sie zu Gunsten des neuen Staates anzuwenden und zu reformiren. Seine eigene Production war eine geringe. Die constituirende Versammlung hatte bei ihm ein Gemälde „den Schwur des Ballhauses“ bestellt, aber es wurde nur die Skizze fertig, mit einigen ausgeführten Porträtköpfen (in der Sammlung der Zeichnungen im Louvre); die Ereignisse gingen so rasch, daß der dargestellte Moment schon nach einem Jahr dem Künstler selber ohne Werth und Bedeutung schien. Es ist übrigens interessant, wie in der Skizze die pathetische Auffassung, die sich an der Größe der antiken Menschen und Formen gebildet hatte, auch die wirkliche Gegenwart zu durchdringen suchte. Es fehlt den Köpfen nicht an einer gewissen Naturwahrheit und an einem Ausdruck der bedeutungsvollen Stimmung: aber die Gestalten — alle nackt gezeichnet, so daß ihnen die Kleider nachträglich gleichsam angehängt worden waren — sind doch vornehmlich auf die Darstellung der vollendeten körperlichen Form angelegt, es fehlt ihnen das Individuelle, und die Bewegungen haben das Gespreizte des dramatischen Eifers, der um sich selber weiß. Außerdem entstand in dieser Zeit nur ein bemerkenswerthes Bild, aber ein bedeutsames, das einzige vielleicht, das David mit dem vollen schöpferischen Trieb einer innerlich drängenden Kraft entwarf und vollendete: „Der ermordete Marat.“ Hier war der Republicaner in's Herz getroffen und das kam dem Künstler zu Gute. Aus dem Bilde spricht die ergreifende Wahrheit einer groß aufgefaßten Natur. Die gemeine Gestalt des Mannes ist mit voller Realität wiedergegeben; aber indem der Maler die Größe seiner eignen politischen Gesinnung in ihr erscheinen ließ, veredelte sie der Hauch eines mächtigen Geistes und gab ihr den Ausdruck der Erhabenheit. Der oben erwähnte Marat Baudry's ist daneben eine geradezu widerwärtige Erscheinung.

Mit Robespierres Fall war auch David gefährdet; doch kam er mit dem Verlust seiner Stellung und Freiheit davon. Schon im Gefängnisse wandte er sich wieder ganz der Kunst zu. Wieder freigegeben widmete er alle seine Zeit und Kräfte den Sabinerinnen. Der Künstler lehrte sich auch in seinem Bilde ganz von der Wirklichkeit ab, um der reinen Schönheit nachzugehen. Seine Figuren sollten nicht mehr gekleidet, sondern nackt erscheinen, um der wunderbaren Linie des menschlichen Körpers ihr volles Recht zu geben. Nun

tadelte David selber die römische Anschauung und die zu anatomische Form in seinen Horatiern und im Brutus, sein Ideal wurde ausschließlich die griechische Kunst. Er fand den Reiz der körperlichen Form in den breiten großen Flächen und ihren Uebergängen, die Würde der Composition nicht mehr in der theatralischen Bewegtheit, sondern in einer einfachen Beziehung der edel in sich abgeschlossenen Gestalten. Diese Richtung Davids auf das Nackte und die abgemessene Haltung ist auf die französische Kunst überhaupt von großem Einfluß gewesen. Auch war ihm nun der bedeutungsvolle Moment nicht mehr die Hauptsache, er suchte die mehr malerische Situation. Es ist bezeichnend, daß er nicht den Raub der Sabinerinnen sich zum Vorwurf nahm, sondern die Versöhnung der streitenden Romulus und Tatius durch Herfalia und die ihre Kinder den Soldaten entgegenhaltenden Mütter. Vornehmlich sollte die Erscheinung der schönen Gestalten wirken und hierzu war ein mäßig bewegter Moment der günstigste. Freilich fand man schon damals trotz aller Bewunderung den Romulus kalt und leblos, die zügellosen Pferde seltsam, die dazwischenspringende Herfalia in ihrer hastigen Bewegung reizlos und gespreizt. Man fühlte doch heraus, daß David zum Theil seine griechischen Formen antiken Vasengemälden verdankte.

Nach den Sabinerinnen (vollendet 1800) behandelte David Leonidas in den Thermopylen in ähnlicher Weise. Er wählte auch hier den ruhigen Moment, den der stillen Sammlung vor dem Kampfe. Noch mehr Sorgfalt verwendete er auf die Bildung des nackten Körpers und auf eine ernste einfache Composition, welche jede Gestalt für sich zur Geltung brachte, nicht die Figuren im dramatischen Sinne einander zubewegte. Daher die Darstellung der Helden in gefasster, ergebener Stimmung, in welcher keine leidenschaftliche Bewegtheit die Vollendung der Erscheinung stört. Vollendet wurde das Bild erst im Jahre 1812; in der Zwischenzeit hatte, wie wir sehen werden, das Kaiserthum, das der Verherrlichung durch die Kunst bedurfte, den Maler in Anspruch genommen. Ist in den frühern Figuren des Bildes noch die ganze Strenge der antikisirenden Form, so zeigt sich in den spätern vielmehr das Studium des lebenden Modells; der nachsinnende Leonidas ist zuletzt entstanden und nach einer alten Gemme gebildet. Das Ganze hat in dem ruhigen Nebeneinander und der friedlichen Beschäftigung der schönen Gestalten fast den Charakter des Idylls. Nichts verräth die Nähe des Kampfes, keine einheitliche Verhandlung verbindet die Personen zu geschlossenen Gruppen, nur die Freude an der malerischen und formenvollen Erscheinung, an der schwunghaften Bewegung des beseeelten Körpers scheint die Hand des Künstlers geführt zu haben. David wollte zugleich in dieser Ruhe die beseligende und erhebende Empfindung der Vaterlandsliebe zum Ausdruck bringen; aber in dieser Hinsicht ist die Erscheinung hinter der Idee des Malers zurückgeblieben.

Die Thätigkeit für den Kaiser entzog David für ziemlich lange der classischen Welt. Napoleon, der aus eigener Kraft seine Zeit zu einer weltgeschichtlichen machte, konnte nicht begreifen, daß sich die Kunst mit dem Alterthume beschäftige: die Gegenwart, so meinte er, gebe ihr ganz andere und lebendigere Stoffe. David sah in ihm, als er, erst General, siegreich aus Italien zurückkehrte, einen echten Nachkommen der alten Helden, das classische Profil entzückte ihn. Dazu kam, daß auch der Republicaner der inneren Verwirrung überdrüssig war; die Kunst fand bei aller Anerkennung kein rechtes Fortkommen. Er gewöhnte sich an den Consul, dann an den Kaiser; mit der neuen Macht schien für die Malerei eine neue Aera anzubrechen, der Künstler fühlte sich wieder auf festem Boden. Auch spornte ihn der Vorgang seines Schülers Gros an, der in der Darstellung von Scenen aus dem Leben Bonapartes glücklich gewesen war und der Kunst ein neues Feld errungen zu haben schien. Zuerst entstand das bekannte Reiterbild Napoleons, „ruhig auf feurigem Pferde“ — so wollte er selber sich dargestellt sehen — sprengt er über die Alpen. Es ließ sich ein classischer Zug aus der Erscheinung des Kaisers wol herausfinden, in dem edlen Gesichte ein großes Pathos sich ausdrücken. David that hier einen glücklichen Wurf: seine idealisirende Ueberschwenglichkeit wurde hier durch eine große, aber durchaus realistische Natur in der Wirklichkeit festgehalten; das Bild übt, wenn auch die Bewegung des Erhabenen noch an das Theatralische streift, eine große Wirkung. Es ist das Gegenstück zum Marat: seltsam und doch natürlich, daß derselbe Maler den Mann des Umsturzes in dem häßlichen Krampf des Todes, und den Herrn über Frankreich in einem erhöhten Lebensmomente mit gleich ergreifender Auffassung darzustellen wußte! In beiden Fällen hatte ihn der Stoff in seiner wirklichen Bestimmtheit wahrhaft erfüllt und begeistert. — Bemerkenswerth ist noch aus dieser Zeit das vortreffliche Porträt des Papstes Pius des Siebenten; so freilich hatte es sich für die Malerei lange nicht getroffen, daß in einer ereignißschweren Zeit ein und derselbe Maler die beiden Herren der Welt darzustellen hatte.

Dem Porträt folgten auf Napoleons Bestellung die beiden großen Gemälde: Die Krönung und die Vertheilung der Adler auf dem Marsfelde (beide in Versailles). Diese Motive waren für David weniger günstig. Der Kaiser hatte den Pomp und Lärm eines glänzenden Hofstaates eingeführt; der Maler sollte nun statt der classischen Form die seidnen Gewänder, den blinkenden Schmuck und den ganzen ceremoniellen Apparat einer wenn auch welthistorischen, doch für die Kunst ganz gleichgültigen Scene, wiedergeben. David wählte den Moment, in welchem der Kaiser vor dem Papste, der hohen Geistlichkeit und einer Versammlung von Fürsten seiner Gemahlin die Krone aufsetzt, und Napoleon war mit dieser Auffassung, welche ihn zum französischen Ritter

machte, vollkommen einverstanden. Der Maler hielt sich an die Porträtköpfe der berühmten Personen; man rühmt noch jetzt die dem Kaiser zunächststehenden Gruppen als ein Muster von lebendiger und treffender Darstellung, und allerdings ist das ruhige würdevolle Zusammenstehen dieser historischen Menschen nicht ohne Wirkung. Aber im Ganzen macht das Bild, obwohl es im Colorit besser ist, als die früheren Werke, doch einen seltsamen Eindruck. Viel schlimmer noch sieht es mit der Vertheilung der Adler aus. Die Vertreter der verschiedenen Waffengattungen stürzen mit einer lächerlichen Heftigkeit, wie Ein Mann auf den Kaiser los, um ihm den Fahneneid zu leisten; die ganze Composition besteht in einem wilden Knäuel von laufenden Beinen und ausgestreckten Armen, und das Theatralische ist in dem modernen Costüm vollends unerträglich. — Mit dem Sturz Napoleons war auch Davids Laufbahn so gut wie zu Ende; er ging 1816 nach Brüssel in's Exil, und die wenigen Bilder, die er dort bis zu seinem Tode noch malte, stehen hinter den früheren weit zurück.

Schon oben ist bemerkt, worin die epochemachende Bedeutung Davids liegt; daß seine Bilder nicht das volle Leben der echten Kunstwerke haben, ließ sich schon in der Beschreibung nicht verhehlen. David erlöste die Malerei von dem Zwang einer conventionellen Anschauung, um ihr die neue Fessel einer gleichfalls gemachten Schönheit anzulegen. Es fehlt durchaus an der Natur, an der Ursprünglichkeit, an dem Wurf des Lebens. Indem er zu einseitig an der classischen Form festhielt, nahm er der Malerei gleichsam ihre eigene Seele, um ihr eine plastische einzubilden. Es ist keine unrichtige Bemerkung, daß die Horatier und der Brutus ebensogut Basreliefs sein könnten, daher auch der graue eintönige gluthlose und gypsartige Ton des Colorits. Es ist bezeichnend, daß sich David in den späteren Jahren mit entschiedener Vorliebe zu der Darstellung ruhiger Situationen und der Bildung des Nackten wandte; er hatte keinen Sinn für die farbenglühende bewegte Erscheinung des in die Wirklichkeit verschlungenen Lebens. Er gab die Mythe auf und alle die Stoffe, deren Reich die Phantasie ist, er griff zur Geschichte. Aber schon der erste Schritt, den damit die neue Malerei that, zeigte, wie schwer ihr Weg ist. Es war ihm Ernst in seinen Motiven, er selber war nicht ohne einen höheren sittlichen Inhalt, denn er war ganz erfüllt von der neuen Bewegung und sein Streben ging eben darauf aus, die großen Empfindungen, die ihn und seine Zeit trieben, in den edlen Stoffen der alten Welt zum würdigen Ausdruck zu bringen. Dennoch war sein Pathos abstract, gedankenhaft, nicht zur Natur geworden, seine Stoffe gingen ihm nicht in lebendige Anschauung auf. Es zeigte sich, daß der Inhalt und die Anschauung der neuen Zeit noch lange nicht reif genug waren, um eine eigenthümliche Kunst zu erzeugen und die Welt der Erscheinung schöpferisch und lebenbildend zu durchdringen. Wie die Revolution mit gewaltsamer Vernei-

nung den Lauf der Geschichte unterbricht, unmittelbar aus dem Gedanken selber Geschichte machen will, und gegen jedes naive Werden und Entstehen sich auflehnt, so will die Kunst mit Einem Schlage neue Ideen zur vollendeten Darstellung bringen, und greift absichtlich zu fertigen Formen zurück, welche sie für die wahren erklärt und wohl oder übel zu ihrem Gefäß macht. Ihre Idealität kann sich mit dem wirklichen Leben nicht erfüllen, jene kommt über die Nachbildung der alten Form nicht hinaus und dieses kann eine ihm eigenthümliche Erscheinung nicht aus sich herausbilden.

Daher sind denn auch die idealen Gestalten der David'schen Bilder naturlos und kalt, ohne tieferen Ausdruck und Charakter, die Bewegungen fast immer theatralisch, die Gruppierung ohne Sinn für die mannigfaltige Verschlingung des natürlichen Vorgangs; selbst den Linien, auf deren harmonischen Schwung der Künstler vor Allem bedacht war, fehlt doch eigentlich der seelenvolle Fluß des Lebens, der Modellirung die weichen Uebergänge der menschlichen Form. Von ergreifender Wirkung sind, wie wir gesehen, nur der todte Marat und das Reiterbild Napoleons: hier schöpfte David aus der eigenen Brust und einer großen wirklichen Anschauung. Sonst sind die ruhigen Figuren, die sich auf den Ausdruck einer mäßigen Empfindung und ein würdevolles Aufsitzen beschränken, noch die besten; der Künstler fühlte in späterer Zeit wohl, daß der straffe Moment einer bewegten Handlung der malerischen Phantasie wenig Spielraum gebe und daß der entscheidende geschichtliche Augenblick nur schwer sich fassen lasse.

Wie dem auch sein mag: das Zeitalter, das nur sich selber und das republicanische Leben der Alten kannte und kennen wollte, fühlte, daß es in David seinen Mann gefunden hatte, und so ungünstig im Grunde für die Malerei die eine wie die andere Periode ist, für eine andere Richtung, als die Davids hatte man während der Revolution keinen Sinn, weder die Maler, noch das Publicum. Die jungen Talente sammelten sich rasch um den berühmten Meister, es galt für eine Ehre und eine Empfehlung, sein Schüler zu sein. Er hatte deren bald eine bedeutende Zahl um sich; fast alle namhaften Künstler dieser und der nächstfolgenden Zeit sind aus seinem Atelier hervorgegangen. Wohl hatten sich neben David J. B. Regnault (Hauptwerk: „Erziehung des Achilles“) und J. A. Vincent (Hauptwerk: „der Präsident Mose unter den Aufständischen“) durch die Geschicklichkeit ihrer Hand, ein gewisses Ansehen verschafft, aber es fehlte beiden an einer eigenthümlichen ausgesprochenen Richtung, sie hatten nichts von dem Ernste und dem reformatorischen Charakter, welcher die Bilder Davids von vornherein auszeichnete.

Was diesen zum Lehrer noch besonders befähigte, war die Leichtigkeit, mit der er sich in eine von der seinigen verschiedene Künstlernatur einlebte

und ihr gerecht zu werden suchte. Bei seiner Anschauungsweise, die auf einen großen Inhalt in schöner Form ausging, lag für die Malerei schon frühe die Gefahr nahe, sich in dem engen Gebiet der neuen classischen Welt festzurennen und in der antiken Linie zu erstarren; umsomehr als auch die politische Bewegung einer pathetischen Auffassung des Alterthums sich zuneigte. Hätte David mit strenger Consequenz auch den Schüler angehalten, nur den von ihm betretenen Weg zu gehen, so hätte sich seine Richtung früh ausgelebt, sein Einfluß bald aufgehört und ein wilder Umschlag hätte wohl bald jede Regel und jedes Studium über den Haufen geworfen. Aber er verstand es, die eigenthümlichen Anlagen der jungen Künstler zu entdecken und sie auszubilden, indem er sie zugleich in eine strenge, für jene Zeit ganz passende Zucht nahm. Die malerische Phantasie fand doch bald in dem dünnen Aether der antiken Welt zu wenig Lebensluft, sie suchte sich auf anderen Gebieten auszubreiten und deren Reichthum in die Form zu gießen, welche sie als die classische vom Meister überkommen hatte. Das eben machte die Schule lebens- und entwicklungsfähig, daß dieser wol den Ernst der Auffassung, das Gefühl für die Schönheit der Form, und die sorgfältige Durchführung der Arbeit fortzupflanzen suchte, die Wahl der Motive aber und die dem Einzelnen eigenthümliche Anschauungsweise vollkommen frei gab. Wir haben es hier nur mit den Malern zu thun, welche die Richtung Davids weiter bildeten, ohne in eine neue entschieden einzulenken.

Schon in einem der frühesten Schüler Davids, Louis Girodet, genannt de Trioson (1767 bis 1824), zeigt sich, wie die romantische Phantasie wieder erwacht und in die classische Formenwelt einbricht. Der junge Künstler wandte sich gleich beim Beginne seiner Laufbahn zur griechischen Mythologie zurück, die der malerischen und stimmungsvollen Auffassung einen freieren Spielraum gewährte, als die Geschichte. Er schickte im Jahre 1782 von Rom aus seinen *Endymion* nach Paris: auf den im Walde hingestreckten Schläfer fällt durch das von Amor zurückgebogene Laub der volle Strahl des Mondes. Das Publicum war für die mannigfaltigen malerischen Reize, die es lange entbehrt hatte, und für den Ausdruck einer poetischen Stimmung, die es für den Mangel eines ernsten Gehaltes vollkommen entschädigte, nun wieder doppelt empfänglich; jetzt freilich wirkt die süße und gezierte Empfindung, die aus dem Bilde spricht, nur um so widerwärtiger, als die festen Formen der David'schen Schule in dem Schimmer der coloristischen Stimmung nicht gelockert, sondern wie aus Holz geschnitten erscheinen. Girodet producirte wenig; sein Bestreben, durch eigenthümliche Motive eine ergreifende Wirkung hervorzubringen, trieb ihn, sich in allerlei seltsamen Stoffen zu versuchen, in die er sich dann Jahre lang geheimnißvoll hineinarbeitete. Für die Geschichte ist er interessant als der Vorläufer der späteren romantischen Kunst. Im Jahre

1806 stellte er seine Scene aus der Sündfluth aus. Hier war es auf einen furchtbaren und erschütternden Eindruck geradezu abgesehen. Ein Mann erklimmt den aus dem Wasser ragenden Felsen, auf seinem Rücken hängt der Vater; er ist bemüht seine Frau, die ein Kind an ihrer Brust hält und den Boden eben betritt, an der Hand nachzuziehen, aber diese, kraftlos und erschöpft, dazu von einem Knaben, der sich von hinten an sie anklammert, zurückgezogen, wird rücklings von Neuem hinabstürzen; zugleich bricht der Ast, an dem der Mann sich hält, und so ist der Augenblick fixirt, in dem die ganze Familie, kaum gerettet, von Neuem zu Grunde geht. Man sieht, wie die schauerliche Phantasie der späteren Romantiker hier schon ihr Spiel beginnt. Aber die anspruchsvolle Behandlung des Nackten und das Zusammenstoßen der Linien in häßlichen Ecken und Winkeln heben die Wirkung auf die Empfindung wieder auf, und man geht theilnahmlos an dem gräßlichen Bilde vorüber.

Einen besseren Wurf that Girodet mit dem Bilde, das Atala's Begräbniß darstellt (1808). Der tiefe Eindruck, welchen die ersten Werke Chateaubriands bei ihrem Erscheinen machten, ist bekannt. Es zeigte sich, daß man mit dem Ende der Revolution auch der classischen Welt überdrüssig zu werden begann. Man folgte, indem man eben erst die Uebel der Civilisation und dann den Bruch mit der Wirklichkeit empfunden, mit Begeisterung dem Dichter, der den seit Rousseau gepriesenen Naturzustand mit seinem stillen Glück und seiner leidenschaftlichen Kraft als Wirklichkeit und im Kampf mit der Cultur der alten Welt darstellte, ohne deshalb auf die pikante Tiefe der modernen Gefühlweise zu verzichten. Die bildende Kunst ließ sich, wie das in unserm Zeitalter so oft der Fall ist, von dem Reiz, den die dichtende auf die Phantasie ausübte, verleiten, in der Behandlung eines von dieser entnommenen Motivs eine ähnliche Wirkung anzustreben; sie suchte die erregte Stimmung zu benutzen. Neben Girodet suchten noch andere Maler die Gestalten Chateaubriands zu verwerthen; man merkte nicht, daß gerade diese Figuren, denen es an Fleisch und Blut fehlt, für den bildenden Künstler wenig dankbar sind. Zwar ist das Bild Girodets durch seine elegische Ruhe nicht ohne Wirkung, auch ist hier die Verbindung der Linien harmonischer; aber das Leiden dieser Menschen bietet doch zu wenig allgemein menschliches Interesse, um in so anspruchsvollen Formen zu erscheinen, und andererseits fehlt es den Gestalten wieder an der einfachen Lebensfülle. Man suchte damals sogar die nebelhaften Gedichte Ossians bildlich zu gestalten, und man kann sich denken, wie seltsam sich diese Stoffe in der plastischen Behandlung der David'schen Schule ausnehmen. Außerdem malte Girodet noch zwei historische Zeitbilder: „Napoleon empfängt die Schlüssel von Wien“ (1808) und „die Empörung von Cairo“ (1810). Wir werden bei Gros diese eigenthümliche ge-

schichtliche Kunst näher kennen lernen, die durch das Kaiserthum plötzlich neben den idealen Darstellungen aufstauhte und der Malerei eine neue, folgenreiche Anregung gab. Uebrigens merkt man allen Gemälden Girodets die Anstrengung der Arbeit an und schon dieses gibt ihnen ein gezwungenes Aussehen.

Zu einer größeren Anerkennung ist François Gérard gelangt (1770—1835). In ihm vereinigte sich ein feiner Formensinn, der in der Schule Davids eine tüchtige Ausbildung erhielt, mit einer tieferen Empfindungsweise und einer malerischen Anschauung, welche das innere Leben des Menschen zum Ausdruck zu bringen suchte und in einem glühenderen Colorit, als es sonst der ganzen Richtung eigen ist, widerscheinen ließ. Einen vollständigen Erfolg hatte sein *Belisar* (jetzt in der Leuchtenberger Galerie). Zum erstenmale sah man in der neuen Malerei die Darstellung eines einfachen Motivs, welche sich an die gewohnte edle Auffassungsweise hielt, dabei aber den Ausdruck der innern Empfindung mit ergreifender Wahrheit wiedergab. Das volle Maß des Leidens sprach aus jedem Gesichtszuge, und doch war über die ganze Gestalt die Fassung einer großen Seele ausgebreitet; dazu verfehlte der Contrast zwischen dem noch rüstigen Alter und der Jugend des schönen sterbenden Knaben seine Wirkung nicht, und die Form erschien noch durchgebildeter und vollendeter, als bei David. Für unsere Anschauung lassen freilich Modellirung und Farbe noch Manches zu wünschen übrig, aber die Schönheit der Composition und der wahre Ausdruck des tieferen Pathos behaupten auch jetzt noch ihr Recht. Nicht die gleiche Bewunderung erregte das Bild: „*Psyche und Amor*“ (1797). Es ist wahr, daß der etwas gezierten Anordnung der Reiz des Naiven und der um sich unbewußten Liebenswürdigkeit fehlt, die Anmuth ist gesucht, daher der Ausdruck kalt und die Haltung der Figuren manierirt. Aber dennoch ist in dem Bilde eine Reinheit der Auffassung und eine stille Einfachheit der Composition, die im Verhältniß der wildauschweifenden Phantasie der vorhergegangenen Periode den Blick anziehen und die neue Kunst über die frühere unendlich erheben. Zu derselben Richtung zählen die schwächeren idyllischen Bilder: „*les trois âges*“ und „*Daphnis und Chloë*“; auch gehören hierher die gefälligen Zeichnungen, welche Gérard zu den *Didot'schen* Ausgaben des Horaz, Virgil und Racine geliefert hat.

Den Uebergang zu der zweiten Periode Gérard's machen eine große Anzahl Porträts, die er zu malen durch seine Lage sich genöthigt sah. Auf jenem idealen Gebiet fand er sich vielleicht am meisten zu Hause; aber der Kaiser nahm auch ihn zur Verherrlichung seiner Macht in Anspruch. Er vollendete im Jahre 1810 sein großes Bild: *Die Schlacht von Austerlitz*. Die ideale und malerische Anschauung half sich hier, wie noch jetzt die Maler der neuesten Kämpfe sich zu helfen suchen: man sieht vorne Gruppen von Verwundeten, dann in ruhiger Größe das Ganze beherrschend den Kaiser mit

seinen Generalstab, um ihn und in die Ferne sich verlierend das Schlachtgetümmel. Doch fühlt der Beschauer wohl, daß sich der Künstler für seinen Stoff begeistert hatte und daß ihn die große Bedeutung des Moments bewegte. Wie ideal Gérard sein Motiv auffaßte, zeigt die eigenthümliche Zugabe der vier kolossalen allegorischen Figuren, welche ursprünglich das Bild zu halten und zu entrollen schienen (gegenwärtig als selbständige Bilder im Louvre); und so sehr diese frostige Idee an die Reflexion der modernen Zeit erinnern mag, so ist doch den weiblichen Gestalten, welche den Ruhm, den Sieg, die Geschichte und die Poesie vorstellen, — das Alles sah die Zeit in dem Kaiser verwirklicht — ein großartiger Schwung der Linien und der Ausdruck einer ernstern Würde nicht abzuspochen.

Die folgenden Jahre war der Künstler wieder vollauf mit Portraits beschäftigt. Er mußte die Persönlichkeit in einem günstigen Lichte aufzufassen und in eleganter Weise wiederzugeben, alle Fürsten wollten nur von ihm gemalt sein. Die Restauration kam, und schon in ihrem ersten kurzen Zwischenreiche ging Gérard leichten Schrittes zu ihr über: so ernst es ihm auch mit der Kunst war, im Leben war er elastisch und vor Allem Weltmann. Er malte schon 1814 den wiedereingesetzten Ludwig an seinem Schreibtisch in den Tuilerien; mit der idealen Auffassung hatte es da freilich ein Ende, und Gérard hatte das richtige Gefühl, daß sich diese fette, prosaische Mittelmäßigkeit im königlichen Ornat und in der Bibliothek mit dem Ausdruck der Gleichgültigkeit noch am Besten ausnehme. Statt der Könige malte er nun die Minister. Es mochte ihm doch nicht ganz wohl sein bei der neuesten Wendung der Dinge, in der die Gesellschaft aus dem Erhabenen in's Platte fiel. Endlich ward ihm ein besserer Auftrag, der wenigstens einer malerischen Behandlung nicht widerstrebte: „Der Einzug Heinrichs des Vierten in Paris“ (Salon von 1817). Das Bild ist insofern epochemachend, als es — einige wenige Vorläufer blieben ohne Einfluß — der neuen Malerei den Anstoß gab, ihre Motive aus der Vergangenheit Frankreichs zu holen. Die günstige Erscheinung, welche die malerischen Culturformen früherer Zeitalter dem Künstler bieten, dann der Vortheil eines bedeutenden das nationale Interesse erregenden Inhaltes, endlich die Freiheit, mit der die Phantasie über den vergangenen und doch nicht fremden Stoff verfügen kann, das Alles war in Gérards Werk für die Künstler von überzeugender Wirkung. Der gefährliche Reiz des Costüms aus der Renaissancezeit fängt schon hier an seine Rolle zu spielen, und so bricht auch von dieser Seite das Romantische in die David'sche Schule ein. Doch hat das Gemälde noch einen besseren Werth: die figurenreiche Anordnung ist lebendig und klar, und vor Allem spricht sich der Vorgang und die Empfindung derselben in den verschiedenartig charakterisirten Köpfen, Gestalten und Gruppen

entschieden aus. Daß der Pomp und das Durcheinander einer solchen Staatsaction die Kunst aus ihren Grenzen treibt, zeigt sich freilich auch. Was der Künstler später noch hervorbrachte, war ungleich schwächer. Unter der zu Ende gehenden Herrschaft der Bourbonen, wie unter dem neuen Bürgerkönigthum kam die officiële Kunst immer mehr herunter; die Culturformen wurden immer dürftiger und prosaischer, und die Geschichte verlief sich in das Breite und Gewöhnliche des allgemeinen Weltfriedens, sie faßte sich nicht mehr zu großen Handlungen in Eine Persönlichkeit zusammen. „Le sacre de Charles X“ (1827) und „Louis Philippe faisant la lecture de la declaration“ sind schwache Producte, aus denen die steife Nüchternheit des modernen Staatslebens mit hohlen Augen herausfieht. Aber auch die allegorischen Figuren in der Kuppel des Pantheons (1834 bis 1836) sind nicht besser: Gérard hatte sich überlebt.

Der eigentliche Maler des Kaiserreichs war Jean Antoine Gros (1771 bis 1835). Begabt und für das Große empfänglich wußte er der welterobernden Macht der Regierung und dem begeisternden Aufschwung der Nation den rechten Ausdruck zu geben; denn er verstand es, die Kraft, welche Kaiser und Volk befehlte und die entscheidende Wendung der Dinge herbeiführte wiederzugeben und zugleich den Vorgängen ihre malerische Seite abzugewinnen. Der Gang seines Lebens führte ihn früh, nachdem er sich in Davids Atelier tüchtig gebildet hatte, zur Armee, er ließ die classische Welt in Frankreich zurück und entzündete seine Phantasie an den Thaten des jugendlichen Helden und seiner Soldaten. Gleich sein erster Griff war glücklich: „Bonaparte die Fahne in der Hand auf der Brücke von Arcole voraneilend“ (Salon von 1799). Zum erstenmal sah man den General mit dem Ausdruck des mächtigen Lebens dargestellt, wie ihn die Phantasie sich dachte. Die Begeisterung, mit der Gros den Stoff in sich aufgenommen, war auch auf die Behandlung übergegangen: die kühne Naturwahrheit der Bewegung, den warmen Ton und den leichten breiten Pinselstrich war man von der abgemessenen Haltung und der strengen Ausführung der bisherigen antikisirenden Malerei nicht gewohnt.

Nun war die Laufbahn des Malers entschieden. 1804 vollendete er das große Bild: „Besuch Napoleons bei den Pestkranken in Jaffa.“ Es kam der Kunst zu Gute, daß die neue Geschichte den malerischen Orient in ihren Kreis zog, und Gros wußte es zu benützen. Auf den Helden, in dem alle Größe und Kraft der Zeit sich zusammenzufassen schien, vereinigte sich das gesammte Interesse der Nation; um so mehr schien der gewaltige Mann in einer echt menschlichen Situation, ruhig und tröstend an dem verderblichen Orte des Todes verweilend, im Contrast der Jugendfülle mit dem Siechthum ein herrliches Motiv. Freilich ging hier der Maler in seinem begeisterten Eifer, die

Wirklichkeit ganz in die Kunst hereinzunehmen, zu weit. Der Anblick eines solchen in voller Bestimmtheit dargestellten körperlichen Leidens ist selbst dann kaum erträglich, wenn das Hauptinteresse des Bildes auf den edleren Gestalten ruht; Gros hat gar mit den nackten Körpern der Pestkranken den ganzen Vordergrund angefüllt. Aber dennoch ist das Bild durch die lebendige Anordnung, die malerische Mannigfaltigkeit der Gruppen und durch die Wahrheit, mit der der eigentliche Vorgang ausdrucksvoll wiedergegeben ist, von großer Wirkung; dazu in der Zeichnung und Bewegung der Körper, in der breiten Form- und Farbengebung eine vortreffliche Arbeit. Was die Härte und Schwere des Colorits, die noch immer scharf umrissene und plastisch massige Form und das übertriebene Pathos mancher Stellungen betrifft, so zeigte sich freilich in diesen Dingen Gros in den Schranken seiner Zeit befangen. 1806 folgte die Schlacht von Abukir: der entscheidende Angriff des General Murat. Der Künstler benutzte dieses Motiv, um die stürmische Bewegtheit des vollen Kampfes darzustellen, aber in dem Augenblick, wo der Sieg sich schon entscheidet; vergebens sucht der verwundete Anführer der Türken seine Truppen zurückzuhalten und Murat, siegreich den Lauf seines Pferdes hemmend, empfängt mitten im Getümmel das Schwert, das ihm der Sohn des Anführers überreicht. Man sieht, daß Gros den eigentlichen Kern des Vorgangs zum Ausdruck zu bringen wußte, während er andererseits in der malerischen Vermischung der nationalen Trachten und der nackten Körper, in dem heftigen Ungestüm der Angreifenden, in der wilden Flucht der Geschlagenen die äußere Erscheinung des Kampfes gab. Endlich im Jahr 1808 das Schlachtfeld von Eylau: hier ist der Moment nach der Schlacht dargestellt, in welchem der Kaiser auf dem Kampfplatz die Verwundeten pflegen läßt und den Dank der feindlichen Soldaten empfängt. Also wieder der Held groß und ruhig in einer echt menschlichen Stimmung; vorn die Verwundeten in kolossalem Maßstab, im Mittelgrunde der Kaiser und die Generale in prächtiger Winterkleidung, neben ihnen in scharfer nationaler Bestimmtheit, jeder einzelne von eigenthümlichem Charakter, die russischen Soldaten sich aufrichtend, knieend, dankend, das Ganze auf dem Schneebeden und in dem grauen Ton des Winters.

Der Erfolg dieser Gemälde war durchgreifend und selbst die Bewunderung der Künstler so entschieden, daß diese nach allgemeinem Uebereinkommen über dem Bild von Jaffa eine Palme aufhingen, um Gros den Preis zuzuerkennen. Es schien Allen, wie wenn nun erst in die Kunst Leben und Gehalt gekommen wäre. Es pulsrte in den Werken der Herzschlag der Gegenwart, die Begeisterung für den Helden und die großen Geschicke Frankreichs, mit der strengen Form verband sich nun die farbenglühende Erscheinung und die Bewegtheit der Wirklichkeit. Die neue Geschichte wurde zwanglos zum

Motiv für die bildende Kunst und diese schien schon im Beginn der neuen Epoche eine hohe Stufe erreicht zu haben, einer noch herrlicheren Zukunft entgegenzugehen. Was das Zeitalter erfüllte, kam in ihr zu glänzendem, und wie es schien vollendetem Ausdruck. Frankreich beherrschte die Welt und aus der Berührung mit den fremden Nationen schöpfte die Malerei ein neues ästhetisches Leben, aus dem mächtigen Heraustrreten der einzelnen Individuen die bestimmte Erscheinung wirklicher Naturen. Freilich ging sie, die zuerst ausschließlich dem Classischen nachgestrebt hatte, nun in der Darstellung des Natürlichen hier und da über das Ziel hinaus, sie streifte nicht selten hart an die Grenze des Häßlichen und Absonderlichen. Die Darstellung des Idealen und die Erscheinung der Wirklichkeit standen oft noch unvermittelt nebeneinander, nur zusammengehalten durch die mächtige Persönlichkeit des Helden und die Größe des Vorgangs. Doch schien die Durchdringung beider Seiten auf diesem Wege nicht lange mehr ausbleiben zu können.

Allein bald zeigte sich die Schattenseite des neuen Heldenthums und seiner Macht. Der Kaiser benahm sich als der unbedingte Herr, mit der nationalen Erhebung und Theilnahme ging es allmählig zu Ende. Eine kluge und versteckte Politik errang ebenso viel und noch mehr Erfolge als die glänzende kriegerische That. Die Armee wurde zur Soldateska, die der Nation so gut wie fremd gegenüber stand. Der Hof und der Nimbus der Krone trennten den Herrscher vom Volke und dieser hörte auf der Vertreter des nationalen Willens zu sein. Es erfolgte sein Sturz; und, wie schon bemerkt, unter der Regierung der Bourbonen und des Bürgerkönigs erstickte die officielle Kunst in der seichten Alltäglichkeit einer civilisirten Friedenszeit.

Auch Gros unterlag dem Einfluß dieser Verhältnisse. Seine Begeisterung für die Thaten des Feldherrn verwandelte sich in das hohle Pathos der Schmeichelei für den Kaiser. Schon seine Gemälde von 1810: „die Einnahme von Madrid“ und „Napoleon vor den Pyramiden“ tragen das Gepräge der Gespreiztheit und des Theatralischen; was sich Gutes in ihnen findet, ist meistens Wiederholung aus den frühern Bildern und geschickte Arbeit des Talentes. Aber noch weniger war die Verherrlichung der Restauration seine Sache. An diesen Stoffen ging sein Talent ebenso zu Grunde, wie das Gérards, und es ist begreiflich, daß er sich am wenigsten für die Abreise der königlichen Personen erwärmen konnte. Er hatte die „Einschiffung der Herzogin von Angoulême im Jahr 1815“ und die „Abreise Ludwigs des Achtzehnten aus den Tuileries im Jahr 1815“ darzustellen. Im Facellichte zieht der dicke Wanst muthlos und trübselig ab, während die Hofleute eine tiefe Trauer mit gezierter Manier an den Tag legen: wie tief zeigt sich hier in der Kunst der Fall von der mächtigen Weltgröße des neuen Helden zu der kleinen Misère des ausgelebten legitimen Königthums! Noch einmal schien

Gros einen Anlauf in den Kuppelgemälden des Pantheons zu nehmen, die er im Jahre 1824 vollendete und welche die Franzosen als das beste Werk ihrer monumentalen Malerei rühmen. Aber auch hier stört die Gestalt Ludwigs des Ahtzehnten, die der Maler an die Stelle Napoleons setzen mußte, die Großartigkeit der Anordnung. Und wenn sich auch die Meisterschaft der Arbeit nicht leugnen läßt, so waren doch diese idealen Darstellungen des Schlachtenmalers Sache nicht; es fehlt ihnen das rechte Leben. Noch deutlicher tritt dies in den zwei Deckengemälden im Louvre hervor, welche Gros im Jahre 1827 ausführte. Mit solchen allegorischen Motiven wußte er vollends nichts anzufangen: mag auch das alte Talent nicht ganz sich verleugnen, so ist doch das Ganze in seiner widerwärtigen Hohlheit völlig ausdruckslos. Gros fühlte, daß seine Kraft zu Ende war, er sah das Ausblühen einer neuen Kunst, die er in seinen guten Bildern selber angebahnt hatte und die ihn jetzt weit hinter sich zurückließ; in der bitteren Empfindung sich überlebt zu haben gab er sich den Tod.

Die Kunst des Kaiserreichs hatte erst durch Gros ihren eigentlichen Aufschwung erhalten. Abgesehen davon, daß er eine große Schule bildete, der er zum Theil seine Auffassungs- und Behandlungsweise überlieferte, ist sein Einfluß auf die Zeitgenossen selbst in den Bildern aus der gleichzeitigen Geschichte von Girodet und Gérard nicht zu verkennen. Die Ausstellungen von 1800 bis 1812 zeigen regelmäßig die doppelte Richtung, welche die David'sche Schule genommen hatte: einerseits die Darstellungen aus der antiken Welt und Mythologie in der ernstesten pathetischen Art des Meisters, andererseits eine Masse Bilder, welche die Thaten des Heeres, und das öffentliche Leben des Kaisers in allen möglichen, auch ganz unbedeutenden, Situationen behandelten; sie füllen ganze Säle des Schlosses von Versailles. Die Kunst bewegte sich nur auf diesen beiden Gebieten, und in beiden strebte sie vor Allem nach correcter Form und einem großen würdevollen Ausdruck. Aber die Entartung des hohen Styles in eine hohle theatralische Manier und in einen conventionellen Schwung der Linie hatte sich schon in David angekündigt; in den Schülern zweiten Ranges ging sie unaufhaltsam weiter. Zeigen die spätern classischen Gemälde, die ewigen Wiederholungen aus der alten Geschichte und Sage, ein widernatürliches Pathos der Bewegung, eine leere Ueberschwenglichkeit des Ausdrucks, seelenlose Form und Farbe: so sind dagegen die Darstellungen aus der Kaisergeschichte meistens schwache und bedeutungslose Nachahmungen des halb classischen, halb realistischen Styles von Gros. Die bekanntesten Maler sind: Hennequin, Cassies, Gautherot, Guillemot.

Indessen waren durch Girodet, Gérard und Gros in die David'sche Schule neue belebende Elemente eingedrungen, und daher in ihr selber das

Bedürfnis nach einem Umschwung in echt malerischem Sinne nicht so mächtig, daß es so bald eine Reaction herbeigeführt hätte. Die Erstarrung in einem akademischen Formalismus sollte feltamerweise vielmehr in einer anderen Schule eintreten, in der Regnault's, und hier einen Umschlag herbeiführen. Der Richtung und dem Einfluß Davids hatten sich die Zeitgenossen überhaupt nicht entziehen können, auch die Schüler Regnault's und Vincent's folgten mehr oder minder seiner Weise.

Vor Allem Pierre Guérin (1744—1833), Schüler des Ersteren. Er stellte im Jahre 1789 seinen Marcus Sextus aus: dieser, den Proscriptionen Sulla's entgangen, findet bei seiner Heimkehr seine Tochter in Thränen neben dem Leichnam seiner Gattin. Das Bild, — jedenfalls Guérin's bestes Werk — hatte den glänzendsten Erfolg: man sah darin eine Anspielung auf das Schicksal der Emigrirten, man fand den Ausdruck einer heftigen, leidenschaftlichen Größe, man rühmte außerdem die anatomische Richtigkeit der Zeichnung. Wie wenig es ihm damit Ernst war, geht daraus hervor, daß sein Marcus Sextus zuerst ein Belisar gewesen: er öffnete diesem auf den Rath eines Freundes die Augen und gab dem Bilde die neue Bezeichnung. In den folgenden Werken erreichte denn auch die theatralische Manier, welche in dieser classischen Richtung immer mehr hervortrat, ihren Gipfel; kein Wunder, da die Stoffe meistens aus Racine entnommen und nach den Eindrücken des Schauspiels aufgefaßt waren (in „Hypolit und Phädra“ erinnerte die Letztere an die Schauspielerin Duchesnois, in „Andromache und Pyrrhus“ der Drestes an Talma). So tief war die classische Kunst heruntergekommen, daß sie sich am Théâtre français inspirirte! Wenn auch in den spätern Werken „Dido hört der Erzählung des Aeneas zu“ und „Klytemnestra vor der Ermordung Agamemnon's“ eine mehr einfache und wahre Empfindung, in dem ersteren eine stimmungsvolle Anordnung und ein schöner Lichtton, in dem letzteren ein gewisser Ernst der Leidenschaft war, so hatte doch im Ganzen diese Malerei, in der Regel des akademischen Formenwesens erstarrt, ihre Lebensfähigkeit verloren. Auch Guérin bildete eine Schule; und grade in dieser erfolgte der romantische und realistische Umschlag gegen die classische Periode: aus ihr gingen Géricault, Delacroix und Scheffer hervor.

David beherrschte, wie wir gesehen, die ganze Kunst seines Zeitalters; nur ein Maler ging neben ihm seinen eigenthümlichen Weg: Pierre Paul Prud'hon (1758—1823). Er war der einzige Colorist der Zeit; diese zog ihr ästhetisches Interesse vielmehr zur Form, und so ist er eigentlich ohne Nachwirkung und ohne Schüler geblieben. Sein Talent bewährte sich besonders in anmuthigen Darstellungen zarter Motive („Psyche von Zephyren entführt“ und „Zephyr über der Quelle sich schaukelnd“; die gewaltsame Bewegung, wie in dem Bilde: „Die Gerechtigkeit und die Rache verfolgen das

Verbrechen" war weniger seine Sache, ebensowenig die religiöse Kunst). Er verstand es, die Form in warmen Lichtwirkungen und in einem stimmungsvollen Ton aufzulockern; die Franzosen rühmen von ihm, daß er an Correggio erinnere. David mußte diese ihm fremde Anschauungsweise wol zu schätzen; aber eine Fortbildung sollte sie erst in späterer Zeit erfahren.

Die Ausläufer der David'schen Schule — zu denen auch die Schüler von Regnault und Vincent gehören, — wirken noch lange in die zweite Periode der Kunst hinein. Sie halten im Princip an der idealen Formenwelt fest, ohne ihr ein neues Leben einhauchen zu können, und nehmen nur äußerlich von der neuen Behandlungsweise so viel auf, als sich mit ihrer Richtung verträgt. Sie sind mehr oder minder steif und pathetisch oder süß, gelect und sentimental. Es sind meistens die officiellen Maler der Kirchen und Schlösser, der allegorischen Plafonds im Louvre und in öffentlichen Gebäuden (Meynier, Blondel, Heim, Mauzaisse, Drolling, Bouchot, Abel de Pujol, Rouget und Andere). Wir werden sehen, wie es kam, daß auch sie sich zum Theil der malerischen Zeit des Mittelalters und der Renaissance zuwandten. Im Ganzen haben sie nur Mittelmäßiges hervorgebracht.

David und seine Richtung haben auf die ganze französische Kunst bedeutend und nachhaltig eingewirkt; selbst die neueste Zeit hat, wie wir früher gesehen, noch Nachklänge dieser classischen Kunst aufzuweisen. Wichtig aber und fruchtbar war ihr Einfluß dadurch, daß sie die neue französische Malerei von vorneherein in eine strenge Zucht nahm und auch für die Folgezeit dem Künstler das ernste Studium des menschlichen Körpers und die technische Tüchtigkeit überhaupt als die nothwendigen Bedingungen der bildenden Kunst überlieferte. Sie selber entging dem Schicksal der einseitigen Entwicklung nicht, sie wurde akademisch und conventionell; aber dennoch hat sie Schüler gebildet, wie Ingres und Leopold Robert, welche im Rückschlag gegen die Neuerungen des Naturalismus und der bloß malerischen Phantasie das schöne Leben der Form und des Ideals im echten Sinne verjüngten. Aus der Vermittlung dieser beiden Richtungen entwickelte sich dann die höchste Blüthe. Hätte die deutsche Kunst einen David und seine Kunstschule gehabt, so wären wol jetzt nicht — von den namenlosen Producten aller Art zu schweigen — im Treppenhause des Museums von Berlin Gestalten zu sehen, die ohne jede Festigkeit des innern Baues, breit- und molluskenartig die menschliche Form in einer mißverstandenen widerlich süßen Schönheitslinie nicht darstellen, sondern lügen.