



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Universitätsbibliothek Paderborn**

## **Das Bildnis im 19. Jahrhundert**

**Waldmann, Emil**

**Berlin, 1921**

Das Bildnis der Romantik

**urn:nbn:de:hbz:466:1-43233**

ZWEITES KAPITEL  
DAS BILDNIS DER ROMANTIK





Uns heute interessiert der einstmals, vor hundert Jahren, so leidenschaftlich geführte Kampf zwischen der klassizistischen und der romantischen Richtung kaum noch oder nur noch historisch. Auf das bei aller Kunstbetrachtung Wesentliche, auf die Wertfrage, die Frage nach Gut oder Schlecht, wenden wir diesen Gegensatz nicht mehr an. Uns kümmert nur die Leistung, da wir wissen, daß es nur eine Kunst gibt. Über den Standpunkt, Ingres „abzulehnen“, weil der Akademismus, der sich aus der Formel des Klassizismus schließlich herausentwickelte, etwas Unschöpferisches bedeutet, sind wir ebenso hinaus wie über den akademischen Hochmut, der von romantischen Temperamenten, die Gefühl und Erregung mitteilen wollen, meßbare Korrektheit der Zeichnung fordert. Der Begriff Qualität stellt uns nichts Absolutes dar, sondern etwas sehr Relatives. Nach unserer Einsicht hat ein Bild dann Qualität, wenn es die Empfindung des Künstlers mit den adäquaten Mitteln einheitlich und restlos zum Ausdruck bringt. Es gibt aber gar keine romantischen oder klassizistischen Mittel. Jedes Mittel ist Konvention, und eine Konvention wird jedesmal nur aus der inneren Anschauung gewonnen. Darauf kommt es an, nicht auf die Richtung. In jeder Konvention, als Übereinkunft, liegt ebensoviel Fruchtbare wie Gefährliches.

Daß die Romantiker den Klassizismus bekämpften, bekämpfen mußten, verstehen wir dennoch wohl. Der Kampf ging im Grunde nicht gegen die Leistung, die Ingres brachte, sondern gegen die Formel, die sich aus ihr ableitete, gegen den Formalismus, der sich an sie anlehnte, gegen die Doktrin, die lehrbar und lernbar werden sollte und die, wie alles nur Lehrbare und Lernbare, das Schöpferische tötet. Als der im Jahre 1810 dreiunddreißigjährig verstorbene *Philipp Otto Runge* schon als ganz junger Mensch die Frage hinausgeschleudert hatte, ob denn die Kunst in den Sujets stecke und ob die Akademiker denn in sich selber nichts Lebendiges hätten, ob denn von je nicht alle Künstler, die ein schönes

Kunstwerk hervorgebracht, zuerst ein Gefühl gehabt hätten — da war die neue Parole ausgegeben, die Parole, die dann von der Romantik zum Feldgeschrei erhoben wurde.

Philipp Otto Runge war ein Genie, ein großer Neuerer der Kunst. Von der Empfindung und dem Nachfühlen der Phantasie aus wollte er eine neue Kunst schaffen, die nicht auf Nachahmung dessen, was zu früheren Zeiten irgendwann einmal Kunst gewesen war, beruhen sollte, sondern auf dem Leben der Seele und mit Hilfe eigener Deutung der Natur.

Diese Sätze, uns heute fast wie Trivialitäten anmutend, bedeuteten damals etwas ungeheuer Umstürzlerisches. Denn sie hießen nichts anderes als Abkehr von Schönheitsgesetzen und schrankenloser Glaube an die Herrlichkeit und Schöpferkraft der Individualität. Man geriet damit in den heftigsten Konflikt mit Goethe, der im Reiche des Ästhetischen schon eine Weltmacht war. Goethe mußte dies ebenso bedenklich finden wie das Treiben der Tieck und Schlegel, mit denen Runge in Dresden befreundet war. Aber das Mystische und Gefühlvolle, das Träumerische und Empfindungsselige war für Runge ja nur Ausgangspunkt, nur Anlaß, nur Erregung. Es verführte ihn nie zu Unklarheiten und Ungefähr, sondern diente ihm nur zur Vertiefung seines Naturgefühls und seiner Erlebnisse. In der Kunst selber, welche Form schafft, stand er mit beiden Füßen fest auf dem Boden des Wirklichen, und für die Entwicklung der künstlerischen Formensprache leistete er geradezu Entscheidendes: Er stellte als Programm auf, daß der Inhalt der Kunst des neuen Jahrhunderts Licht und Farbe und bewegendes Leben sein mußte — ein Programm, das dann erst um die Mitte des Jahrhunderts und ganz restlos erst im Impressionismus verwirklicht wurde. —

Mit dem überraschenden Blick für das Praktische und Notwendige, der den großen Genies oft angeboren ist, sah Runge, daß der geradeste Weg zum schöpferischen Realismus die Kunst des Porträts sein müsse, und in der von akademischer Belastung

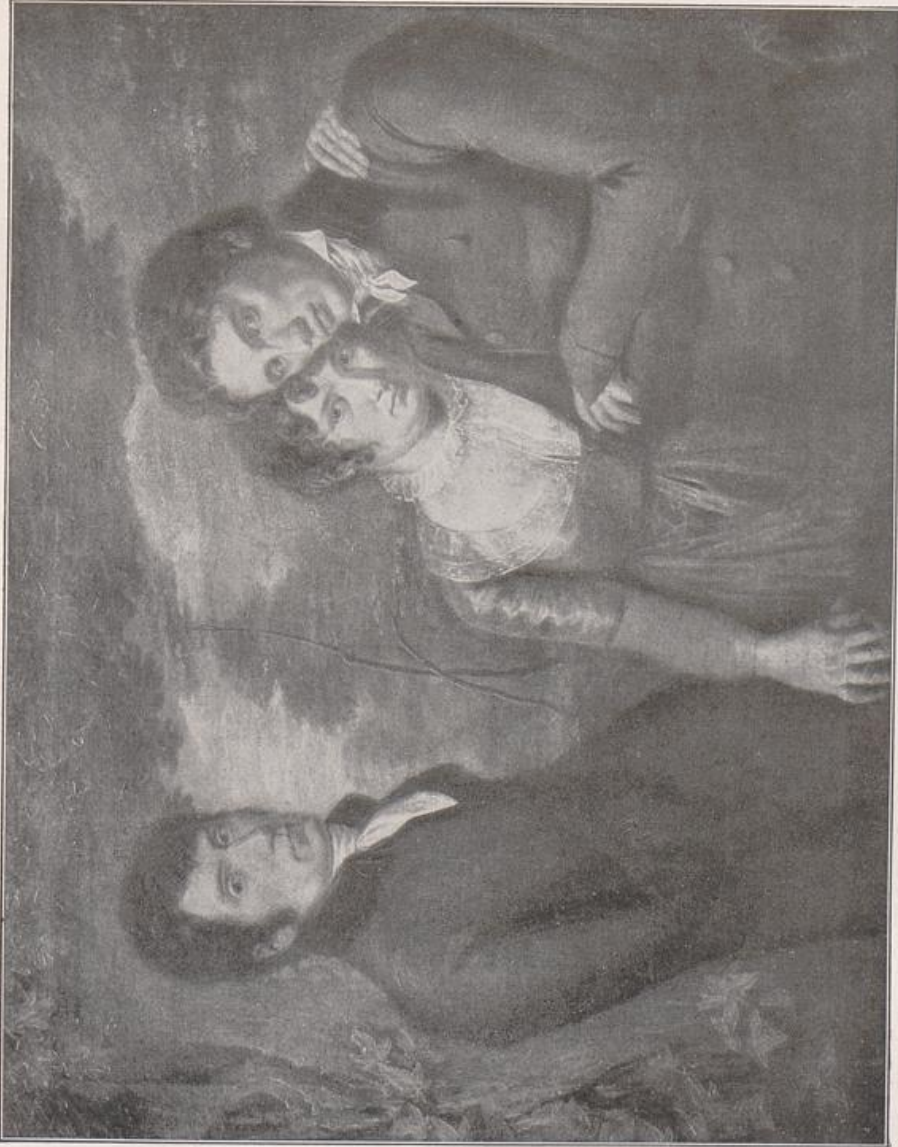


Abb. 13. Philipp Otto Runge, Der Künstler mit Frau und Bruder

freigeblichenen Hansestadt Hamburg entfaltete er seine Tätigkeit nach kurzer und nicht sehr wesentlicher Lehrzeit in Kopenhagen bei Juell und nach einem durch den Verkehr mit dem alten Graff und durch die Freundschaft mit dem bahnbrechenden Landschaftler Caspar David Friedrich sowie mit Tieck und Schlegel anregenden Aufenthalt in Dresden. Was er plante und infolge seines jungen Sterbens unglücklicherweise nur zum Teil ausführen konnte, war nichts Geringeres als die Monumentalisierung des Porträts. Vergleicht man die aus dem Jahre 1804 stammende Bildnisgruppe „Wir drei“, die ihn mit seiner jungen Frau und seinem Bruder darstellt (Abb. 13), mit den so hochberühmten Bildnisgruppen im Freien, mit denen damals die englischen Porträtisten die Welt entzückten, so sieht man, daß es nun mit einem Male Ernst wird in der Kunst. Solche Tiefe des Gefühls im Menschlichen vermochte kein Künstler des 18. Jahrhunderts zu geben. Mit einer fast drohenden Monumentalität stehen die drei Menschen vor uns, jeder tief innerlich in seinem Wesen erfaßt, und alle drei verbunden durch den Strom eines großen Gefühls. Etwas Dramatisches wühlt in diesem Zusammensein, eine innere Erregung, wie man sie in solcher Leidenschaftlichkeit allerdings bei den auf Repräsentation ausgehenden Klassizisten, auch bei Ingres, vergeblich suchen würde. Das junge Ehepaar streng, aber innig aneinandergelehnt, der Bruder, mit dem der Künstler zusammenlebte, abseits, ein wenig einsam, ein wenig melancholisch. Aber die junge Frau hat still seine Hände ergriffen und stört die brüderliche Gemeinschaft nicht. Vor einem solchen Bilde begreift man, was Runge meinte, wenn er sagte, alles, was der Künstler schaffe, müsse in dem Urgrund einer inneren Empfindung verankert sein. Man versteht aber auch, daß dieses Bloßlegen des Psychischen und das Aufdecken persönlichster und unausgesprochener Geheimnisse den reifen, in namenlosen Kämpfen zur Abgeklärtheit gelangten Goethe beunruhigen mußte. Solches konnte, unter der Hand geringerer Künstler, gefährlich werden. Was so monumental an diesem Gemälde wirkt, beruht nicht



Abb. 14. Philipp Otto Runge, Die Hülsenbeckschen Kinder

zum geringsten auf dem plastischen Aufbau der Gruppe. Die wundervolle Geschlossenheit der Silhouette im ganzen und im einzelnen, das Verhältnis der Köpfe zueinander, mit der leisen Verschiebung ihrer Achsen und der feinen Drehung ihrer Massen, rhythmisch abgewogen und ausgeglichen wie Musik, diese Formenverhältnisse tragen den Charakter von Notwendigkeit und Größe und beruhigen die mächtige Empfindung, ebenso wie die stille Führung des reichen Lichtes. Und damit im Zusammenhang nun die Landschaft! Keine Kulisse mehr wie bei den Engländern, keine malerisch dekorative Andeutung, sondern Realität und Dasein überall, ein schwellender, von feinstem Formenleben erfüllter Raum, von tragender, geheimnisvoller Stimmung in Licht und dunkler Farbe.



Dies war das Anfangswerk unter Runges großen künstlerischen Taten. Wenn es auch für die Probleme, die ihn am lebhaftesten beschäftigten, über die Verhältnisse von Luft, Licht und Farbe, noch wenig aussagt — es ist dunkel und trübe geworden — als Typus einer neuen Gattung sagt es genug. Das Größte daran ist das Gefühl und die Tatsache, daß hier ein Bildnis zum Bilde wurde, mit seinen letzten Konsequenzen. Die Bildnisgruppe der Hülsenbeckschen Kinder (Abb. 14), eine Erfüllung der eigenen Forderung nach Licht, Luft und bewegendem Leben, erscheinungsstark in allem Gegenständlichen wie in allem Atmosphärischen und hinreißend durch die neue Bedeutung des Lichtes auf den farbigen Dingen, zeigt den gereiften Runge. Bilder von solcher Bedeutung wurden in der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts nur einmal gemalt.

Es gehört zu den größten Unglücksfällen in der deutschen Kunstgeschichte, daß Runge so früh starb. Er trug sich mit ganz großen Gedanken, und wenn er zur vollen Kraft gediehen wäre, hätte er sicher seinen Jugendplan, ein großes Wandgemälde seiner Familie, dramatisch komponiert und kontrapunktistisch verschlungen, noch ausgeführt (Abb. 15). Und Deutschland hätte mit einem Schlage einen Typus des großen Gruppenporträts besessen, wie er seit der Zeit der alten Holländer, seit ihren Regenten- und Doelenstücken, nicht mehr existierte. Von dieser Kunstkraft hätten mehrere Künstlergenerationen, die so ihren geborenen Führer verloren, leben können. So viel romantisch dämonisches Gefühl, bei so viel Stärke des Realismus, so viel neues Problem bei so viel Andacht vor der Natur waren selten in ein und derselben Persönlichkeit vereinigt. Für die Geschichte der Porträtmalerei, für die Frage, wie und durch welche Kräfte das Bildnis zum Bild werden kann, bleibt indessen die Gestalt Runges trotz aller unerfüllten Hoffnung für Deutschland doch das größte Erlebnis, und die Zeit, um das hier aufgehäufte Kapital fruchtbar zu machen, ist noch immer nicht verloren.

In Frankreich, dem eigentlichen Ursprungs- und Kampflande der romantischen Malerei, stand das Bildnis nicht so im Mittel-



Abb. 15. Philipp Otto Runge, Die Heimkehr, Handzeichnung

grunde des Interesses dieser Künstler wie bei Runge. Hier mochte die Vorherrschaft des klassizistischen Porträts unerschütterlich sein. Géricault und Delacroix sahen die Möglichkeit zu einer neuen, wenn man so will romantischen Bildform auf anderen Gebieten, und ihre malerische Phantasie drängte instinktiv zu dem artistisch moderneren Programm, dem Programm von Licht, Luft und bewegendem Leben. Géricault, der Vorläufer der Bewegung, Delacroix, das umfassende Genie der Romantik, und Daumier, der Einsame, dem die Zukunft gehörte, haben nur gelegentlich Bildnisse gemalt, nie auf Bestellung, sondern immer nur aus innerem Drang, um ein Erlebnis loszuwerden. Ob es nur ein Zufall ist, daß die beiden bedeutendsten Porträts, die Delacroix und Daumier malten, Musiker darstellen? Ob nicht vielmehr das innerlich musikalische Element, das aller romantischen Kunst, als einer Gefühls- und Empfindungskunst, irgendwie zugrunde liegt, hier unbewußt nach

Ausdruck verlangt? Da Dokumente hierüber fehlen und auch wohl nie auftauchen werden, weil Dokumente doch bestenfalls nur äußere Anlässe aufzeichnen, läßt sich diese Frage nicht eindeutig beantworten. Auffallend aber bleibt die Tatsache. Als *Delacroix* sein Paganini-Bildnis (Abb. 16) schuf, wollte er sicher nicht nur den Menschen Paganini in seiner äußeren Erscheinung festhalten, so wie es *Ingres* in Rom im Jahre 1819 in einer schönen Bleistiftzeichnung (Abb. 17) getan hatte. Sondern er wollte sein Erlebnis Paganini ausdrücken, das, was er bei seinem Spiel empfunden hatte. Und in der Tat, unter all den vielen Paganini-Bildnissen, die auf uns gekommen sind, wüßte man keines zu nennen, das uns Nachgeborenen, die den Klang seiner Zaubergeige nie gehört haben, fühlbar machte, daß hier ein Zauberer und ein Dämon sein Wesen trieb. Vor *Delacroix*' genialer Skizze allein spüren wir einen Hauch davon und sind gebannt von dieser geisterhaften Erscheinung mit dem bleichen Kopf und den bleichen Händen, die aus dem Dunkel hervorleuchten. Der Mann ist ganz hingeeben an die Musik, als ob nur er sie vernähme, alles an ihm geigt und macht Musik, der Körper ist gespannt wie ein Violinbogen, aufgelöst in vibrierende Nerven. Die Haltung mit dem weit abgesetzten Bein muß charakteristisch für Paganinis Haltung gewesen sein, sie ist auch in anderen Bildnissen von ihm überliefert, und hier liegt gewiß ein Zug beobachteter Realität vor. Aber wie ist das hier alles Zufälligen entkleidet, wie ist dieser Zug zum Bildmotiv geworden, wie ist das einbezogen in die innere Spannung des ganzen Bildes! Was anderen ein äußerliches, vielleicht charakteristisches Detail bedeutete, ward *Delacroix* zu einem Moment tiefster, innerlichster Deutung. Die anderen geben dies und einiges dazu, *Delacroix* gibt nur dies und läßt alles andere weg, und nun steht der ganze Mann, weil das andere aus diesem Motiv sich gefühlslogisch entwickelt. Er hatte im Anschauen empfunden, daß hier der sprechende Ausdruck lag, und unbekümmert um das, was andere empfinden mochten und gesehen hatten, verläßt er sich einzig



Abb. 16. Eugène Delacroix, Paganini

und allein auf seine persönliche Empfindung. Die arbeitet er durch, sie reinigt und läutert er von allem nicht Dazugehörigen, von allem, was nicht in dieser Tonart spricht. Das wirkt neben der Objektivität und allgemeingültigen Repräsentation des Klassizismus vielleicht wie eine Karikatur, aber wie eine Karikatur, die Wesentliches und Geheimnisvolles enthüllt und die auch für Zeiten, denen die Repräsentation zur Historie geworden ist, immer noch lebendig bleibt. Das ist, mit einem Wort gesagt, romantische Auffassung, verarbeitetes Gefühl im Gegensatz zu verarbeiteter Anschauung. Ob Ingres' Paganini oder Delacroix' Paganini „ähnlicher“ war, darüber streiten wir heute nicht mehr, schon weil darüber wahrscheinlich die Zeitgenossen genug gestritten und eine Lösung nicht gefunden haben. Ähnlich waren sie gewiß beide. Den Mann von der Zeichnung hätte man wahrscheinlich auf der Straße wiedererkannt, den Mann von Delacroix' Skizze wahrscheinlich nicht. Die einzelnen Züge des Gesichts gab Delacroix nur summarisch, nur in den entscheidenden, bestimmenden Formen. Aber vor Delacroix' Geistererscheinung glaubt man einen Hauch von Musik zu spüren, man ahnt den ganzen Menschen innerlich, und dies bedeutet für die Nachwelt nichts Geringeres als Ingres' unanfechtbare Objektivität.

Das Bild ist in der Skizze steckengeblieben, und zur Zeit seiner Entstehung sah man, und vielleicht auch Delacroix selber, es nur als eine Skizze an. Doch hätte er es nun ausführen sollen oder ausführen wollen, so hätte er nichts hinzuzufügen gewußt, wenn er das Wesentliche nicht zerstören wollte. Die Pinselstriche müssen offen liegen, weil nur so, nur bei dieser illusionistischen Technik, die Suggestion des Lebendigen, Beweglichen, wirksam wird. Die Augenphantasie des Beschauers soll mitarbeiten. Denn nur durch diese mitschaffende Tätigkeit gerät die Seele in Schwingung. Da die offen liegenden Pinselstriche die Form modellieren und ihre wichtigsten Punkte, sozusagen die Gelenke der Form, ausdrücken, ist der Eindruck von organischer Form trotzdem



Abb. 17. Ingres, Paganini, Zeichnung

wühlter Flächen aut. Nirgend setzt eine Form mit scharfem Kontur gegen die Nachbarform ab, selbst der Nasenrücken mit seinen Kanten lebt nur durch offen gegeneinanderstehende Flächen. Aber weil Daumier die Form von innen heraus beherrschte, konnte er auf die sorgsam rundende Modellierung verzichten und mit erregten Andeutungen alles sagen, was er sagen wollte, und wir sind gewiß, daß nur dadurch die glühende Lebendigkeit, das Geniale und das Dämonische, das in diesem Berlioz rumorte, in Erscheinung treten konnte. Drohend wirkt dieses Antlitz und diese Gestalt, voll von tobenden Kontrasten und doch einheitlich. Daumier übertreibt immer, aber er übertreibt von seinem Gefühl aus. Er weiß, was wirkt, was den Gesamteindruck bestimmt. Mochte

vorhanden. Wie wenig diese Art persönlicher Willkür ihr Dasein verdankt, wie sehr sie sich, obgleich sie ursprünglich auf rein individuellem Eindruck beruhte, als notwendig erwies, zeigt die Weiterentwicklung der französischen Malerei, die im Impressionismus diese Art zum allgemeingültigen Ausdrucksmittel erhob.

Auch *Daumier* geht ja in seinem Berlioz-Porträt (Abb. 18) denselben Weg. Mit mächtigen, losen, unvermittelt nebeneinanderstehenden Pinselstrichen baut er den Kopf mit seinem Reichtum durch-

immerhin Berlioz Augenblicke haben, wo er weniger bedeutend und weniger leidenschaftlich aussah, das Bedeutende und Leidenschaftliche enthüllten sich vor Daumiers forschendem Blick nun einmal als die wahrhaft treibenden Kräfte dieser Seele, und deshalb mußten sie herausgestellt werden, mit aller Rücksichtslosigkeit des unbestechlichen Wahrheitssuchers. Was verschlägt es da, ob die Nase ein wenig zu lang ist, ob die Augen etwas zu tief liegen und ob sich die Schläfen vielleicht zu scharf von der Stirn absetzen? Jene seelischen Kräfte, die Daumier als die treibenden Kräfte in dieser Seele empfand, hatten ja nun einmal diese Formen, die so vernehmlich sprachen, geschaffen. So mußten sie im Bild auch um so vernehmlicher sprechen als alle die anderen Züge, die auch da waren, aber nur weniger bedeuteten. Und wenn der Mann immer die Rosette der Ehrenlegion und wenn er gerne leuchtende Krawatten trug, um so besser, dann wurde die Sprache der Kontraste, das kreischende Zinnoberrot und das leuchtende Blau, gegen das Schwarz der Kleidung und das Braun des Hintergrundes noch schärfer und halfen mit, das Aufgeregte und Zer-rissene, das in der Seele und der Kunst dieses Menschen lebte, noch sinnenfälliger zu machen. Jeder Akzent, den Daumier hinsetzt, steigert den Eindruck des Charakteristischen.

Alles in allem, an Äußerlichkeiten genommen, bedeuten Delacroix und Daumier Gegensätze in der Malerei. Delacroix' Farbenjubiläum und Farbenorganisation, die aus der Materie Kostbarkeiten machen wie Edelsteine oder Blumensträuße, sind durch eine Welt sinnlicher Anschauungserlebnisse geschieden von Daumiers grüblerischem Helldunkel, das an den farbigen Schönheiten der Außenwelt achtlos vorüberschreitet. Aber auf dem Gebiete des Porträts begegnen die beiden einander auf merkwürdige Weise, so sehr und so innerlich, daß es scheint, sie hätten für einen Augenblick lang ihr Wesen vertauscht. Wenn man nicht wüßte, von wem der Paganini gemalt ist, so würde man auf Daumier raten, und der Berlioz enthält mannigfache Beziehungen zu Delacroix'

berühmtem Selbstbildnis im Louvre, nicht nur Beziehungen innerlicher Art. Auch wenn es nicht überliefert wäre, daß Delacroix, erschrocken über diesen Riesen, der da im Dunkel neben ihm lebte, Aquarelle von Daumier kopierte, müßten wir vor diesen Bildnissen die innere Verwandtschaft der beiden spüren: ihre Kunst ging von den gleichen Voraussetzungen aus, von dem großen inneren Gefühl als dem Erreger künstlerischer Taten. Das tut ja am Ende jede große Kunst, und aus diesem Grunde vornehmlich sagt uns der Gegensatz zwischen Romantik und irgendeiner anderen Richtung heute so wenig Wesentliches. Romantik ist in jeder Kunst.

Aber daß sie es waren, die diese Urerregung des Schöpferischen auch bei der Arbeit als die leitende Magnetnadel ansahen und nicht erlauben wollten, daß ihr ursprüngliches Erlebnis vollkommen ausgelöscht werde, diese innere Organisation schmiedet die beiden zusammen und gibt uns das Recht, sie als die Führer der französischen Romantik in der Malerei zu bezeichnen.

Bei einer derart persönlich und indi-



Abb. 18. Honoré Daumier, Hector Berlioz





Abb. 19. Gerhard von Kügelgen, Goethe

viduell gerichteten Kunstgesinnung, wie die so aufgefaßte Romantik notwendig sein mußte, versteht sich von selber, daß diese Künstler in dem, was ihr Eigenstes vorstellt, Nachfolger und Schüler nicht wohl haben konnten, wenigstens nicht unmittelbare. Was Delacroix und Daumier für die Zukunft bedeuteten, wurde auf eine Weise fruchtbar, die das hier vorliegende Problem nicht berührt. Romantische Bildnismalerei, die als solche schöpferisch gewesen wäre, gibt es in Frankreich, außer bei Delacroix und Daumier, nicht, eine Schule etwa im Sinne der Ingres-Schule schloß sich an sie nicht an. Doch war die Kunstgesinnung, die in ihnen lebte, so stark und so allgemein in der Zeit begründet, daß sie sich auch auf dem Gebiete der Plastik wenigstens in einer großen Persönlichkeit äußert: in *David d'Angers*. Der war von Haus aus ein Klassizist, ein glühender Verehrer der Antike und antiker Formensprache. Wenn er trotz dieser Herkunft im Bildnis auf romantischen Wegen wandelt, wenn er aus Begeisterung für Goethe nach Weimar kommt und kurz vor dem Tode des Gewaltigen ihn noch in einem Medaillon und in einer Kolossalbüste modelliert und wenn er ihn dann, den Statthalter griechischen Geistes auf Erden, in

einer Gestalt auf die Nachwelt bringt, so romantisch, so persönlich, so wild erregt, daß neben ihr noch Schadows realistisch großartige Goethebüste aussieht wie milder Klassizismus und Kugelgens Bildnis (Abb. 19) wie harmlosester Alltag, dann heißt das so viel, daß in Frankreich die romantische Richtung zeitweise zu einer Notwendigkeit geworden war.

Im August 1829 hatte David d'Angers in einer Arbeit von vierzehn Tagen das Modell des Goethekopfes in dreifacher Lebensgröße fertiggestellt, und im Sommer 1831 traf der Marmor in Weimar ein und wurde in der Bibliothek aufgestellt (Abb. 20). Goethe hat das Werk also noch fertig gesehen. Wir wüßten gerne, was er dazu sagte. An und für sich schätzte er den Franzosen. Als er im März 1830 von ihm eine große Kiste mit Gipsabgüssen nach Medaillonporträts französischer Schriftsteller wie Mérimée, Alfred de Vigny, Victor Hugo und anderen erhielt, erklärte er diesen Besitz für einen großen Schatz. Aber das

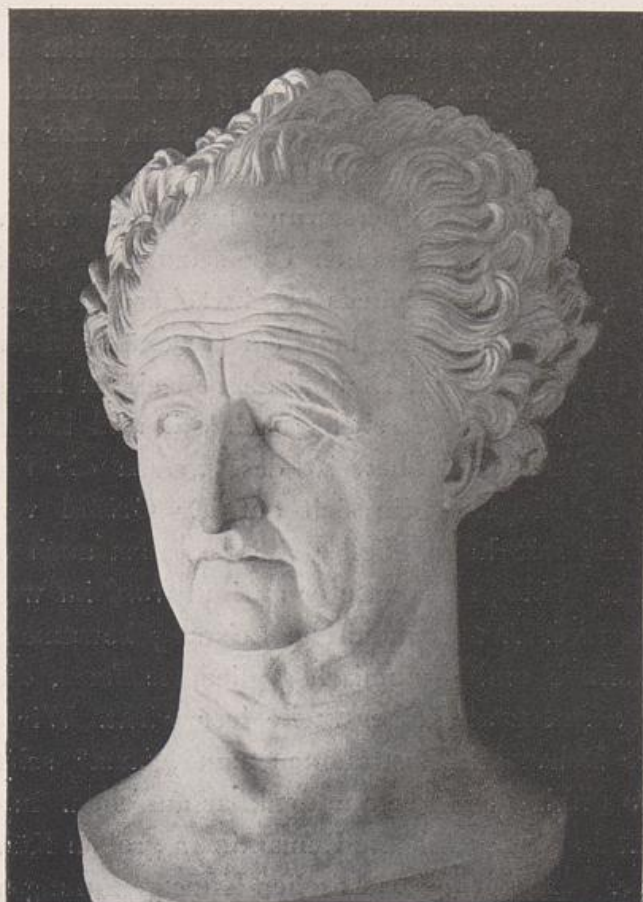


Abb. 20. David d'Angers, Goethebüste  
Mit Genehmigung des Goethe-National-Museums, Weimar

waren Reliefmedaillons, die an sich durch den Reliefstil immerhin gemäßigt aussehen, und auch Goethes eigenes Medaillon von David wirkt ganz ruhig. Der Kolossalkopf aber verrät ungeheure Erregung und bohrende Psychologie, mit dem gestäubten Haar, der grausam durchfurchten Stirn und dem drohenden Blick, hinter dem etwas eisig Furchtbares tobt und schafft, liebt und leidet. Dem gegenüber erscheinen die fein beobachteten Einzelzüge an Mund und Augen wie untergeordnete Dinge. Als Gesamtbild von Goethes geistiger Persönlichkeit hat David d'Angers etwas derart Kühnes und Gewalttätiges geschaffen, wie es kein anderer Künstler gewagt hätte, etwas so Persönliches und auf Divination Beruhendes, daß man erschrickt vor dieser Deutung des Innerlichen, vor diesem Menschen, der ein Herz hatte von Stein, aber von Feuerstein. David d'Angers konnte kein Deutsch. Wenn er Goethe las, mußte er ihn in einer Übersetzung lesen, und wir wissen, wie sehr die damaligen französischen Übersetzungen Goethescher Werke den Eindruck des Originals abschwächen und glätten. Wenn er trotzdem imstande war, bei dem Gegenüberstehen Auge in Auge das Unheimliche und Dämonische, in einem langen Leben voll Zucht und bewußten Strebens nach Stil und Haltung Gebändigte herauszufühlen, so beweist das, wessen die rückhaltloseste persönliche Hingabe, die sich auf ihr Gefühl verläßt, in der Kunst fähig sein kann. Sollte Goethe selbst auch dieses Werk bewundert haben, so konnte er an ihm wohl im wesentlichen die große, in ihrer Art harmonische Leistung bewundern, diese große, einheitlich und rhythmisch gegliederte Form, die trotz des kolossalen Maßstabes an keiner Stelle leer wirkt. Wir wissen ja auch, daß er Delacroix' Illustrationen zum „Faust“ schätzte, die doch auch so unklassisch wie nur denkbar aussehen. In Goethes alten Tagen, als in Frankreich die Romantik in großen Künstlern blühte, waren der Vertreter der klassischen Kunstgesinnung und die romantischen Künstler am Ende doch keine Todfeinde mehr.