



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

4. Die Romantiker in Frankreich

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62507)

endlich außer vielen anderen auch der spätere Führer der deutschen Bildhauer *Ernst Rietschel* danken der Werkstätte Rauch's ihre Ausbildung. Das glänzendste Denkmal der Schule bleiben die acht Marmorgruppen auf der Schloßbrücke, welche das Leben des Kriegers in antik-mythologischem Gewande schildern.

4. Die Romantiker in Frankreich.

Der furchtbare Zusammensturz des Napoleonischen Kaiserreiches, der Wechsel der Regierung, die Aenderung der Verfassung betäubten in den ersten Jahren der Restauration die tief gedemüthigte Nation und ließen sie den Athem anhalten, bis wieder Ruhe und Besinnung in die Geister einkehrte. Dann aber, wie wenn künstlich gestautem Wasser plötzlich alle Hindernisse weggezogen werden, ergoß sich in mächtigem Strome eine Fluth von Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften über die so lange zurückgesetzten, gebildeten Kreise Frankreichs. Die politische Revolution erschien geschlossen, die Revolution des Geistes begann. Die Weltanschauung des achtzehnten Jahrhunderts, von Männern wie Voltaire, Rousseau, Diderot getragen, genügte nicht mehr. Zwar herrschte noch im Bürgerthume der Voltairekultus, zumeist durch die Uebergriffe des Klerus hervorgehoben und genährt, doch fehlte viel, daß die kritische, nur aufklärende, nicht aufbauende Richtung der Encyclopädisten die Bildung bestimmt hätte. Die Legende der französischen Revolution war noch nicht gedichtet, die Erinnerung an die Schreckenszeit zu nahe, als daß die Phantasie sich an der Revolution entzündet hätte. Von der Napoleonischen Ruhmesperiode war nur der Enthusiasmus für die Großthaten des Heeres lebendig geblieben. Unbefriedigt von der überlieferten Kultur, zeigte sich das junge Geschlecht aber auch unzufrieden mit den unmittelbar herrschenden Zuständen, dem Zurückdrängen des Liberalismus, der hochmüthigen Betonung der Legitimität. Ein Ideal tauchte auf, wohl geeignet, die widersprechenden Grundsätze zu vermitteln, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu versöhnen. Der Traum einer liberalen Monarchie, eines freisinnigen Katholicismus erfüllte Phantasie und Herz. Damit war der Anstoß gegeben, sich in die Vergangenheit zu verfenken. In den alten Zeiten waren das monarchische Princip und die Freiheit unauflöslich verbunden, oder, um ein geflügeltes Wort zu brauchen, die Freiheit ist so alt wie Europa. Das war das Thema, welches zuerst die Wissenschaft mit großem Eifer und glänzendem äußerem Erfolge nachzuweisen versuchte. Die historische Schule feierte große Triumphe. Der Wissenschaft folgte die Poesie, welche, der konventionellen klassischen Vermummung der Gedanken und Empfindungen müde, sich leidenschaftlich in die neue Welt

stürzte, hier die reichsten stofflichsten Anregungen fand und nach der Natur und dem Wesen dieser Welt auch die künstlerische Auffassung regelte. In anderer Weise mußte sie lebendig gemacht werden, als das Reich Agamemnon's und Helena's, welches wir nur durch die Vermittlung der antiken Kunst zu schauen gewohnt sind. Die Gestalten des Mittelalters, der nationalen Geschichte besitzen eine eigenthümliche Lokalfarbe. Sie entbehren der formalen plastischen Schönheit, fesseln dagegen durch die ungebundene Leidenschaft, die heiße Empfindung und die erhöhte Lebenskraft. Auf die packende Wiedergabe der letzteren, auf die scharfe Charakteristik richtete sich vor allem die Aufgabe des Dichters. Bestärkt in diesem Streben, an die Stelle des Schönen das Wahre zu setzen, wurde aber der Dichter durch die Stimmung der Zeit. Durch den Gleichheitsfanatismus der Revolution, durch den soldatistischen Despotismus Napoleons war die subjektive Freiheit, der Aufschwung der selbständigen Persönlichkeit unterdrückt worden. Sie brachen sich jetzt unaufhaltsam Bahn, überschäumten und übersprangen jede Schranke. Keine Regel, kein Maß galten, die Phantasie des Künstlers herrschte souverän. Nicht auf die inhaltliche Bedeutung des Gegenstandes kam es an, nicht auf die Anmuth und unmittelbare Schönheit der Formen. Auch das Häßliche und Schreckliche, die Mischung des Erhabenen mit dem Gemeinkomischen erschienen werth, dargestellt zu werden, vorausgesetzt, daß sie wahr und charakteristisch, durch die Lebensfülle packend geschildert wurden. Die historische Schule ging in die romantische Schule über, welche, wenn auch unter heftigen Kämpfen schließlich den Sieg errang. Die Malerei nahm an diesen Kämpfen wie überhaupt an der ganzen Kulturentwicklung den regsten Antheil. Denn in der Restaurationsperiode gab es in den gebildeten Kreisen keine Isolirtheit der Geister, keine Vereinzelung und Zersplitterung der Interessen. Das politische Wort, welches auf der Tribüne gesprochen zündete, war von der Wissenschaft vorbereitet oder wurde von ihr erläutert. Die Grundsätze der Wissenschaft, die liberalen Neigungen der Politik verherrlichte in ihrer Weise die Poesie, der Begeisterung der letzteren für die Großthaten der Vergangenheit, für die Kämpfe und Siege der Freiheit schloß sich die Malerei an. Frankreich erstieg in jenen Tagen einen glänzenden Höhepunkt nationaler Bildung. Sie war groß und kühn in den Zielen, kräftig im Ausdrucke, und wurde von Männern getragen, die bei aller Leidenschaft und Kampflust doch stets die enthusiastische, selbstlose Hingabe an die Sache offenbarten. Nichts fehlte ihr zu einem siegreichen Erfolge als eine längere Dauer.

Die Malerei befaß übrigens noch ihre besonderen Gründe, sich mit der neuen Geisterbewegung zu befreunden. Die Ausläufer der

David'schen Schule zeigten einen bedenklichen Rückfall in das Manierirte. Ihre nach Statuen gezeichneten Gestalten waren ohne Leben, die genau abgezeichneten Bewegungen derselben ohne Wahrheit, die mechanisch zusammengestellten Gruppen ohne Schwung. Nur die Schlachtbilder von Gros erfreuten sich bei dem jüngeren Künstlergeschlechte ungetheilte Anerkennung. Aber gerade für diese Richtung verloren die Regeln der klassischen Schule alle Geltung. Das Gefühl, daß die Natur eifriger studirt, die Wahrheit der Darstellung stärker betont, die malerische Wirkung vor dem plastischen Effekte angestrebt werden müsse, wurde immer allgemeiner. Da empfahl sich der Anschluß an die neue Geisterbewegung, welche gleichfalls der lebendigen packenden Wahrheit und der ungeschminkten Natürlichkeit als dem wichtigsten Kunstprincipe huldigte.

Der erste Maler, welcher mit der klassischen Ueberlieferung offen brach und die Malerei in neue Bahnen lenkte, war *Théodore Géricault*. Pferde und Soldaten hatten schon die Phantasie des Knaben erfüllt, mit Reiterfiguren war er zuerst (1812 und 1814) als Maler aufgetreten. Den Aufenthalt in Rom (1817) benutzte er, um die älteren Meister zu studiren und, wie große Kompositionen angelegt werden müssen, zu ergründen. Doch verfäumte er darüber nicht die alte Liebhaberei für Pferdebilder und entwarf eine Reihe überaus lebendiger Skizzen zu einem Pferderennen, das er aber nicht in die moderne Zeit, sondern in ein heroisches Weltalter versetzte. Im Jahre 1819 stellte er im Salon das „Nothfloß der Fregatte Medusa“ aus und eröffnete mit diesem Werke den Kampf gegen die alte Schule. Das Ereigniß, welches der Schilderung zu Grunde liegt, hatte sich kurz vorher zugetragen. Die französische Fregatte Medusa war am 2. Juli 1816 an der afrikanischen Westküste gescheitert und von der Mannschaft verlassen worden. Auf einem aus den Schiffstrümmern gezimmerten Floß suchten hundertundvierzig Menschen Rettung; sie mußten zwölf Tage auf der offenen See herumirren, bis sie von einem Schiffe aufgenommen wurden. Aber nur fünfzehn Mann waren übrig geblieben, die anderen hatte der Hunger, die Noth, die entsetzliche Seelenqual getödtet. Den Augenblick, in welchem die Schiffbrüchigen am fernen Horizonte die Argus erblicken, hatte Géricault zum Gegenstande der Darstellung gewählt. (No. 248, 1.) Während Einzelne auf eine Tonne steigen, mit Tüchern wehen, um sich dem Schiffe bemerkbar zu machen, andere den Leidensgefährten Muth zusprechen, indem sie auf die nahe Rettung weisen, fehlt den Schwächsten die Kraft, auch nur zu hoffen. Verzweiflung malt sich in ihren Zügen, dumpf brüten sie hin, widerstandslos den Tod erwartend, welchem bereits einzelne von ihnen verfallen sind. Kein Zug des

Text zu Seemann's kunsthift. Bilderbogen, Suppl. I.

Gräßlichen bleibt dem Betrachter erspart, auch nicht der geringste Ausblick auf ein den tragischen Vorfall milderndes Element wird ihm vergönnt. Und dem entsetzlichen Inhalt des Bildes entspricht die malerische Form. Aus den Pariser Hospitälern hat der Künstler feine Modelle geholt, in schwere bleierne Farben die Gestalten gekleidet. In weiteren Kreisen war der Erfolg des Bildes getheilt, die kühne Weise, mit welcher ein unmittelbar gegenwärtiges Ereigniß in das Monumentale übertragen wurde, betäubte vielfach das Urtheil. Die Anhänger der alten Schule hielten natürlich mit ihrer Verdammung nicht zurück. Dem Künstler selbst war es vom Schicksale nicht beschieden, die Gegner durch weitere vollendetere Werke zu entwaffnen, die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen. Er starb wenige Jahre nach der Vollendung des Bildes im dreiunddreißigsten Jahre. Aber auf eine engere Künstlergruppe wirkte sein Beispiel zündend, in den Romantikern fand er begeisterte Nachfolger.

Der Salon 1822 brachte den Pariser Kunstfreunden eine neue Ueberraschung. *Eugène Delacroix*, wie *Géricault* in der Werkstatt *Guérin's* unterrichtet, stellte das Bild: Dante und Virgil im Kreise der Zornigen (Dante, *Inferno* VIII.) aus. In der von *Phlegias* geführten Barke fahren Dante und Virgil über den *Styx*, in welchem die Zornwüthigen ihre Sünden büßen (No. 248, 2). Der Gegensatz zwischen dem fleischlosen und blutleeren Virgil, der nicht mehr dieser Welt angehört, keine Schwere mehr, wie der Dichter sagt, besitzt, und dem von der furchtbaren Scene tief erregten Dante, die Schilderung der Verdammten, welche vergebens das Boot zu erklimmen suchen, wüthend sich gegenseitig anfallen, sich zerfleischen und endlich wieder in den Sumpf zurücksinken, waren mit merkwürdiger Wahrheit wiedergegeben. Schon die Wahl des Gegenstandes überraschte. Die ältere klassische Bildung in Frankreich wußte nichts von Dante, am wenigstens glaubte sie an die Möglichkeit, daß seine Schilderungen die künstlerische Phantasie begeistern könnten. *Delacroix* entdeckte für die französische Kunst eine neue Welt. Und wie wirkungsvoll verstand er sie darzustellen, welche Stimmung und welche Kraft wußte er nicht in das Colorit zu legen! Sind auch die einzelnen Farbentöne durch dicht neben einander gelagerte Gegensätze zu schroffer Höhe gesteigert, so erscheint der Gesamteindruck doch harmonisch; aber freilich auf eine milde freundliche Harmonie hatte es der Künstler nicht abgesehen. Ein unheimlicher Zug spricht mit und bringt die Färbung in das rechte Verhältniß zu dem dämonischen Kreise, in welchem sich die Schilderung bewegt. Selbst die Anhänger der älteren Richtung, wie *Gros*, wurden von dem Werke unwillkürlich ergriffen, die jüngeren Zeitgenossen aber konnten des begeisterten Lobes kein

Ende finden, allen voran Thiers, welcher damals als Kunstkritiker und Journalist seine Laufbahn begann.

Delacroix schritt auf dem eingeschlagenen Wege mit leidenschaftlichem Eifer vorwärts. Der Salon 1824 brachte das Gemetzel auf Chios — ein Gemetzel der Malerei nannte es Gros —, eine Scene aus dem griechischen Freiheitskriege, in welcher alle Gräueltaten des brutalsten Kampfes, Mord, Plünderung, Entführung in ergreifender Weise uns vor die Augen gebracht werden. In den folgenden Jahren malte er sodann die Enthauptung des Dogen Marino Fallerio, Sardanapal auf dem Scheiterhaufen, die Ermordung des Bischofs von Lüttich (nach Walter Scotts Beschreibung in Quentin Durward) u. s. w. Auch die damals noch neue Erfindung der Lithographie wurde von Delacroix in den Dienst genommen. Er zeichnete auf Stein eine Reihe von Scenen aus Goethe's Faust und Götz, sowie aus Shakespeare's Hamlet, Blätter, welche gegenwärtig zu den höchsten Seltenheiten gehören, den vielumfassenden Reichtum seiner Phantasie und den ausschließlich malerischen Zug derselben ebenso trefflich versinnlichen, wie seine Oelgemälde. Die lithographirten Blätter besitzen überhaupt für die ältere französische Kunst unseres Jahrhunderts die gleiche Wichtigkeit wie die Radierungen für die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts.

Der Gedankenkreis der Maler hatte eine merkwürdige Umwandlung erfahren. Sie knüpften entweder an Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart an, gaben den Sympathien der liberalen Partei offenen Ausdruck, oder sie entlehnten die Gegenstände der Darstellung den Dichtern der modernen Welt: Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, Walter Scott. So wenige verwandte Züge sonst die deutsche und die französische Romantik besitzen: in dem einen Punkte stimmen sie überein, daß sie das Band zwischen der Poesie und der Malerei enger schnüren und auch für die Schönheit der Poesie fremder Völker einen offenen Sinn zeigen. Hervorragende Träger der französischen Bildung hatten sich in der Revolutionsperiode als Verbannte mit der Kultur anderer Völker befreundet, das Interesse an historischen Studien war dem Ausblicke in fremde Länder, besonders England, günstig, in einzelnen Dichtern, namentlich Byron, trafen sie auf den vollendeten Ausdruck der leidenschaftlichen Stimmungen und stürmischen Empfindungen, die in ihnen gährten. So fügten sich alle Umstände zusammen, um den Gedankenkreis der Künstler weit über die nationalen Grenzen hinaus zu erweitern und der französischen Kultur jenen liebenswürdigen, nach außen offenen, weltmännischen Charakter zu verleihen, welcher die Restaurationsperiode vor früheren und späteren Zeitaltern so sehr auszeichnet.

Auch die künstlerische Behandlung des romantischen Gedanken-

kreifes empfing, vornehmlich durch Delacroix, einen durchgreifenden Wechsel. Delacroix malte seine Werke früher, als er sie zeichnete. Der Satz klingt paradox, enthält aber dennoch die volle Wahrheit. Hatte Delacroix seine Komposition in den allgemeinsten Umrissen festgestellt, so grupperte er alsbald die Farbentöne, hier durch unmittelbare Nachbarschaft komplementärer Farben (z. B. Orange neben Blau, Grün neben Roth) die Wirkung jeder einzelnen steigernd, dort durch ungleiche Stärkemischung desselben Tones (z. B. reines Blau neben Graublau) die Gegensätze mildernd. Erst nachdem er die Farben in größeren Massen harmonisch geordnet, ging er daran, die Zeichnung im Einzelnen genau zu vollenden. Der Gesamteindruck der Werke Delacroix' ist dadurch ein entschieden malerischer geworden. Das Auge sättigt sich zunächst an dem Anblicke des mächtigen Gewoges und Kampfes der Farben, an der verhaltenen Gluth des Colorits, an dem schließlichen Wohlklange desselben. Bei schärferer Zergliederung des Bildes bemerkt es dann freilich, daß der Farbenwirkung zu Liebe die Hauptlinien der Komposition häufig zer schnitten werden, die Zeichnung der Figuren oft hart, ihre Bewegung gewaltsam, selbst unnatürlich erscheint. Man hat diese Fehler auf die mangelhafte Zeichenkenntniß des Künstlers zurückführen wollen. In der That machte ihm auch die Zeichnung die größten Schwierigkeiten, und während er die Farbenwirkung stets mit der größten Sicherheit traf, mühte er sich in zahlreichen genauen Studien ab, den Anforderungen an eine korrekte Zeichnung zu genügen. Doch würde man dem Meister grobes Unrecht thun, wenn man meinte, er betone deßhalb die Koloritwirkung so stark, um dahinter seine Unzulänglichkeit als Zeichner zu verbergen. Wer den Mann kannte, mit dem kräftigen Kopfe auf dem schwächlichen Körper, mit seiner nervösen Reizbarkeit und seinem fieberhaften Fleiße, wer sich vertraut machte mit seinen Schriften — denn Delacroix führte die Feder ebenso kühn wie den Pinsel — wer endlich wußte, daß er sich nur in einer tropischen Temperatur ganz wohl fühlte, der war überzeugt, daß seine Kunstweise der reine Ausdruck seiner Persönlichkeit war.

Die romantische Richtung fand in kunstgebildeten Kreisen begeisterte Zustimmung, Delacroix' revolutionärer Vorgang eifrige Nachahmung. So trat der aus Holland stammende, aber in Paris erzogene *Ary Scheffer* im Salon 1827 mit seinem Suliotenbilde auf, offenbar durch Delacroix Gemetzel auf Chios angeregt, und wenn er auch später in der künstlerischen Auffassung von der ursprünglichen romantischen Schule sich weit entfernte, so bewahrte er doch, so lange er lebte, die Neigung, aus modernen Dichtern (Göthe) den Inhalt seiner Bilder zu schöpfen. Man kann überhaupt kaum einen Maler nennen, welcher nicht den Einfluß der von den Romantikern

eingeleiteten Geisterbewegung an sich erfahren hätte, mochte auch die konsequente Durchführung der Grundsätze der Romantiker viele zurückschrecken. Denn populär im strengen Sinne des Wortes war die romantische Richtung keineswegs, ihr Schlagwort: Kunst für Kunst, in weiteren Kreisen wenig verständlich. Das Volk kann nun einmal der stofflichen Anregungen nicht entbehren, wird stets auf den Inhalt des Bildes zuerst die Aufmerksamkeit lenken und vor einer Schilderung, in welcher die malerische Form ausschließlich das Gesetz gibt, die subjektive Stimmung des Künstlers allein herrscht, immer rathlos stehen. Die historische Richtung, welche zwar auch auf die schärfere individuelle Charakteristik und die unmittelbare Lebendigkeit der Darstellung den Hauptnachdruck legte und Koloritwirkungen nachging, aber in jeder Hinsicht maßvoller, ruhiger auftrat, auch auf die Treue, die objektive Wahrheit Gewicht legte und die Bedeutung des Inhaltes gerne mit in Anschlag brachte, sagte den weiteren Kreisen ungleich mehr zu.

Die Pariser Salons in den zwanziger Jahren brachten eine große Zahl von Bildern, welche Gegenstände der nationalen Geschichte darstellten. Maler von hervorragender koloristischer Begabung, wie der auch als Landschaftsmaler (No. 264, 2) einflußreiche *Richard-Parkes Bonington* (1801—1828), von Geburt ein Engländer, aber in der Werkstätte Gros' unterrichtet, suchten natürlich alles zu vermeiden, was den Eindruck der fein durchgeführten malerischen Stimmung und der harmonischen Farbenreize schwächen konnte. Sie wählten mit Vorliebe ruhige Situationen. Andere dagegen betonten das dramatische Element der Handlung und ergingen sich in breiter und reicher Schilderung des historischen Vorganges. Schon damals gewann von allen Mitbewerbern *Paul (Hippolyte) Delaroche* die öffentliche Meinung am meisten für sich, und während die anderen Maler einen heftigen Zwiespalt des Urtheils hervorriefen und ebenso viele Gegner wie Bewunderer zählten, eroberte er sich die Gunst und den Beifall aller Parteien. Ueber sein Ziel hat Delaroche sich selbst mit voller Klarheit und Schärfe ausgesprochen: „Warum soll es dem Maler verwehrt sein, mit den Geschichtschreibern zu wetteifern? Warum soll nicht auch der Maler mit seinen Mitteln die Wahrheit der Geschichte in ihrer ganzen Würde und Poesie lehren können? Ein Bild sagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin fest überzeugt, daß die Malerei ebenso gut wie die Literatur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken.“ Seit dem Jahre 1822 hatte Delaroche ausgestellt, aber erst der Salon 1827 führte ihn in die vordersten Reihen der Künstler. Zwei Bilder mit lebensgroßen Figuren fesselten vor allen die öffentliche Aufmerksamkeit. Auf dem einen schildert er die Ermordung des Parlamentspräsidenten Duranti in Tou-

louse, auf dem anderen den Tod der Königin Elisabeth, wobei das verzerrte Antlitz der sterbenden Königin im Kontraste zu dem reichen Prunke, der sie umgiebt, einen mächtigen äußeren Effekt hervorruft. Mit den eigenen Worten des Künstlers läßt sich die Richtung, welche er als Historienmaler einschlug, am besten verfinnlichen. Er hob in den Ereignissen „die menschliche Seite hervor, schilderte sie vom dramatischen Standpunkte und nicht wie sie am großartigsten, sondern wie sie am wahrscheinlichsten der Phantasie sich darstellen“. Ein Jahrzehnt war seit Géricault's Auftreten erst vergangen. Die Männer, welche die neuen Pfade in der Malerei eingeschlagen hatten, standen alle in jugendlichem Alter, hatten alle noch eine glänzende Zukunft vor sich. Aber schon am Ende der Restaurationsperiode war ihr Sieg vollkommen entschieden. Von den alten Größen, von Gérard, Gros, Guérin, sprach kein Mensch, und wenn sie noch erwähnt wurden, so geschah es in mitleidigem, wohl gar höhnlichem Tone.

5. Die französische Kunst zur Zeit des Julikönigthums.

Auf das „Geschlecht vom Jahre 30“ blickt noch heute das gebildete Frankreich mit Stolz zurück. Es versteht darunter jene stattliche Mannerschar, welche in der Restaurationsperiode mit jugendlichem Muthe und idealer Begeisterung den literarischen oder künstlerischen Kampfplatz betreten, liberalen Grundfätzen gehuldigt hatte. Sie alle schwärmten für nationale Größe und Freiheit und träumten in der Julirevolution beide verwirklicht und verbunden. Der neuen Regierung schlossen sich diese Männer eifrig an; viele von ihnen wurden die Träger und Stützen derselben. Und wenn auch später dieses politische Band sich lockerte, einzelne des Geschlechtes die Reihen der Unzufriedenen vermehrten, ihre Wege überhaupt auseinander gingen, so stellen sie doch immer die Blüthe der Nation während der Regierung Louis Philipp's dar. Zu dem Geschlechte des Jahres 30 gehören die angesehensten Staatsmänner, Historiker und Dichter des modernen Frankreich, dann aber auch alle die Künstler, welche in dem vorangegangenen Jahrzehnt den Umschwung der Malerei herbeigeführt hatten, die Delacroix, Ary Scheffer, Delaroche, zu welchen noch Horace Vernet, Decamps u. s. w. hinzutraten.

Die Julirevolution brachte zunächst keine Aenderung der Kunstweise. Von einzelnen Gelegenheitsbildern abgesehen, in welchen die Julitage verherrlicht wurden, beharrten alle Künstler auf der schon früher von ihnen eingeschlagenen Bahn, nur daß die Gegenfätze sich allmählich abschliffen, der Kampf gegen die Klassiker, welche längst den Rückzug angetreten hatten, stille stand. Aber