



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

5. Die französische Kunst zur Zeit des Julikönigthums

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

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 hervorrufft. 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

schon nach wenigen Jahren konnte man einen wesentlichen Wechsel in den Kunstanschauungen und in der ganzen Kunstthätigkeit wahrnehmen. Zuerst wurde die Stoffwelt, über welche die Künstler geboten, namhaft erweitert. Die Eroberung von Algier, politisch betrachtet von zweifelhaftem Werthe, erwies sich für die Malerei überaus folgenreich. Sie öffnete der Künstlerphantasie die orientalische Welt. Hier fanden die Koloristen den natürlichsten Schauplatz für ihre farbenglänzenden Schilderungen, eine Fülle von Aufgaben, für deren Lösung nur ihre Kunst die Mittel darbot. Auch die biblischen Scenen traten in ein neues Licht. Bisher hatte man die Erzväter in ein klassisches Gewand gehüllt, nun gab man ihnen die Züge und die Tracht eines arabischen Scheich und glaubte damit der historischen Wahrheit viel näher gekommen zu sein. Das zweite neue Moment in der Entwicklung der französischen Kunst bildete die Berufung der hervorragendsten Künstler zu monumentalen Werken. Louis Philipp war ein baulustiger und kunstliebender Fürst. Große architektonische Werke hat zwar das Zeitalter der Julidynastie nicht geschaffen. Die antikisirende Richtung, von den Gegenströmungen der Bildung wenig berührt, herrschte bei den öffentlichen Bauten unbedingt vor. Aber auch für die Ausschmückung der architektonischen Werke durch die Hand der Maler wurde eifrige Sorge getragen. Und hier lohnte glänzender Erfolg die Mühen. Es war natürlich, daß die Männer, welche als Führer der Kunstbewegung sich bereits bewährt hatten, mit diesen Aufgaben zunächst betraut wurden. Indem sie aber an die Lösung derselben schritten, die Bilder mit der architektonischen Umgebung in Einklang zu bringen, also die Komposition den architektonischen Gesetzen unterzuordnen suchten, änderten sie unwillkürlich ihren Stil. Es ging nicht ferner an, die Farben als das wichtigste Ausdrucksmittel zu verwenden, auch die Linien Schönheit, die geschlossene Gruppierung, die symmetrische Anordnung verlangten ihr Recht und durften nicht völlig übergangen werden. Mit dieser Wiederbelebung der monumentalen Malerei hängt theilweise auch das Zurückgreifen auf den christlichen Gedankenkreis zusammen. Unter den Bauten, welche der Malerei zur Ausschmückung überwiesen wurden, befanden sich auch zahlreiche Kirchen. Doch würde man irren, wollte man aus diesem äußeren Umfande allein die Wandlung der Anschauungen erklären. Nachdem seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts das positiv religiöse Element in der Bildung immer mehr zurückgedrängt worden war, begann zuerst in leisen Anfängen während der Restaurationsperiode, dann aber unter Louis Philipp immer stärker und mächtiger der kirchliche Sinn und die christliche Gläubigkeit auch in gebildeten Kreisen zu wachsen. Wie der Staat mit der Kirche und ihren Institutionen wieder rechnen mußte, so empfand auch die Ge-

sittung, die literarische und künstlerische Kultur den Einfluß des wiedererwachten kirchlich-christlichen Lebens. Persönliche Schicksale und Stimmungen kamen bei vielen Künstlern zu der bei ihnen ohnehin gesteigerten Empfänglichkeit für alles Große und Neue hinzu, um diesen Einfluß zu fördern. Zu einer streng kirchlichen Richtung, wie sie in Deutschland sich aufthat, fehlte aber der französischen Kunst, so viel auch in Kirchen gemalt wurde, der Boden. Der französische Maler hörte niemals auf, in erster Linie die künstlerischen Elemente der Darstellung zu pflegen. Daß der fromme Eindruck eines Bildwerkes durch die Verdünnung der Natur bis zur häßlichen Kraftlosigkeit bedingt werde, religiöse Empfindung und ernstes Naturstudium sich ausschließen, blieb ihm unverstänlich. Nicht wenige der religiösen Darstellungen, welche die früheren Romantiker schufen, richteten sich nicht an ein eng begrenztes Bekenntniß, sondern lassen ein subjektives poetisches Element in der Schilderung frei walten. *Ary Scheffer's* Gemälde liefern dafür den besten Beleg. Seit der Mitte der dreißiger Jahre wandte er sich mit immer größerem Eifer dem religiösen Gedankenkreise zu, fand nur ab und zu für einzelne Faust- und Gretchenbilder Muße. Sein Christus als Tröster (No. 248, 4), im Jahre 1837 gemalt, zeigt uns den Heiland, welcher die leidende Menschheit, durch den Griechen, Polen, Neger, den Leibeigenen und Sklaven, den Selbstmörder, Schiffbrüchigen, die verlassene Geliebte, die Mutter, welche ihr Kind begraben hat, vertreten, zu sich ladet und sie liebevoll aufnimmt. Nur der Dichter (Torquato Tasso) wendet sich von Christus ab, nicht aus Trotz, sondern um anzudeuten, daß gerade die höchste Bildung sich unwürdig fühle, Gott zu nahen. In ähnlichem Gedankenkreise bewegt sich das Gemälde, welches Christus als Richter und Vergelter (remunerator) schildert, wie er die Tyrannen, Wucherer, Heuchler u. s. w. von den Mildthätigen, Guten und Tugendhaften scheidet. In die Region der stillen Verzückung führt uns Scheffer's berühmtestes Bild: Monika und der h. Augustinus; dem Versuche, in der Christusgestalt das Ideal reinsten menschlicher Milde zu verkörpern waren seine letzten Werke (Christus und Satan, Ecce homo u. a.) gewidmet. Tiefe religiöse Empfindung spricht aus allen diesen Bildern, einen kirchlichen Charakter besitzen sie nicht. Aehnliches gilt von den biblischen Darstellungen, welche Delacroix und Delaroche in ihren späteren Lebensjahren gern schufen. Beide Meister entfalteten überhaupt während der Regierung Louis Philipp's ihre reichste Wirksamkeit.

Delacroix gehört zu den ersten Malern, welche das eroberte Algier künstlerisch verwertheten. Im Jahre 1831 begleitete er eine französische Gefandtschaft an den Hof des Kaisers von Marokko. Land und Leute begeisterten ihn; fand er doch hier durch die Na-

tur die Richtigkeit seiner künstlerischen Grundsätze bestätigt und, was er bisher von Farbenwirkungen geahnt hatte, verwirklicht. In den „algierischen Frauen in ihrem Gemach“ (1834) legte er die Früchte seiner Studien am glänzendsten nieder. Dieses Gemälde ist zugleich dasjenige Werk, welches seine malerische Praxis am deutlichsten versinnlicht. Der Vorgang ist an sich völlig gleichgiltig. Drei Odalisken sitzen auf Polstern, mit dem Narghile in den Händen. Eine Negerin, im Rücken gesehen, verläßt das Gemach. Aber über das Ganze ergießt sich der reichste Strom von Licht und Farbe. Die Faiencetafeln, welche die Wände bedecken, der Mosaikfußboden, die schillernden Seidenvorhänge, das glänzende Geräthe boten dem Künstler die mannigfachsten und kräftigsten Lokalfarben, die er nach seiner Art durch Steigerung und Verbindung der Töne trefflich zu harmonisiren verstand. Die einfache Scene erweitert sich durch den Farbenzauber vor unseren Augen zu einem Stück orientalischer Kulturwelt. Den Frauen in Algier folgten noch die jüdische Hochzeit in Marokko, die Konvulsionäre in Tanger. Seitdem haben sich orientalische Schilderungen in der französischen Kunst fest eingebürgert.

Noch früher als Delacroix hatte *Alexander Gabriel Decamps* den Orient (1827) kennen gelernt. Bis dahin noch unklar und unsicher in seiner Richtung, entdeckte er hier die seinem feinen malerischen Sinne zuzugende Welt. Mit scharfem Auge hielt er die eigenthümlichen Typen des Orients fest, mit unvergleichlicher Wahrheit gab er diese in seinen Bildern wieder und vergaß auch nicht, die wunderbaren Wirkungen des Lichtes und der Farbe im sonnigen Osten mitspielen zu lassen. Im Jahre 1831 stellte er sein erstes und vielleicht bestes Orientbild: die nächtliche Runde — den türkischen Polizeimeister zu Pferde von keuchenden Trabanten begleitet — aus, welchem in den folgenden Jahren noch zahlreiche andere, nicht selten auch durch ihren Humor fesselnde Orient schilderungen (No. 251, 2, 3) folgten. Decamps lebte nicht ausschließlich in der orientalischen Stoffwelt. Wir besitzen von ihm auch Thierbilder. Zu wiederholten Malen versuchte er sich ferner in der großen historischen Malerei. Im Jahre 1834 stellte er die Niederlage der Cimbern bei Aquä Sextiä aus, eine Schilderung von mächtiger Wirkung, in welcher aber die düstere öde Landschaft, die sich in das Unendliche auszudehnen scheint, die Hauptrolle spielt, die in Schluchten und Thalspalten kämpfenden unermeßlichen Heerhaufen zur Staffage herabsinken. Unter den biblischen, gleichfalls das landschaftliche Element stark betonenden Darstellungen ragt der Cyklus von Zeichnungen, welche Samsons Leben behandeln, hervor. Die Scenen sind zum Theile in die moderne orientalische Welt, z. B. Samson bei der Sklavenarbeit, verlegt, fesseln aber durch den mit allen

Mitteln der Technik bewirkten malerischen Reiz, besonders in der Wiedergabe der landschaftlichen und architektonischen Umgebung.

Decamps wie Delacroix hatten im Orient den rechten Boden für ihre Farbenkunst entdeckt und vorwiegend, nur soweit derselbe ihren subjektiven Stimmungen entsprach, ihre eigenthümlichen künstlerischen Absichten wiedergab, verwerthet. An die einfach reale Schilderung der orientalischen Natur dachten sie zunächst nicht. Die naturwahre orientalische Landschaft, das ungeschminkte orientalische Sittenbild wurden durch eine andere Künstlergruppe in Frankreich eingebürgert.

An ihrer Spitze steht *Prosper Marilhat*, welcher von seiner orientalischen Reise (1831—1833) einen Schatz von Studien und zugleich die höchste Begeisterung für die eigenthümlichen Reize besonders der ägyptischen Landschaft mitbrachte. Seine Bilder (No. 252, 2) sind dadurch ausgezeichnet, daß sie nicht das Grelle, Auffallende in den Naturerscheinungen des Ostens betonen, sondern in feinen, landschaftlichen Stimmungen sich ergehen. Unter den Künstlern der jüngern Generation hat nächst *Alexander Bida* (geb. 1823) namentlich *Eugène Fromentin*, auch als Schriftsteller von hervorragendem Rufe, es verstanden, das Leben der Araber unserer Phantasie nahezubringen. Er beherrscht ebenso vollkommen die landschaftlichen Formen Nordafrikas wie die charakteristischen Thier- und Menschentypen (No. 259, 1) und zeigt sich auch als Virtuos des Kolorits. Ganz dünn setzt er die Farben auf, einen einzigen Ton läßt er oft dominiren, und dennoch spricht Kraft und Wahrheit aus seinen Schilderungen.

In den Bildern der zuletzt genannten Maler lernen wir den Orient kennen, in den orientalischen Szenen, welche *Delacroix* geschaffen hat, dagegen schließlich nur den Meister selbst und seine eigenthümliche Weise. Er steht eben über jeder besonderen Stoffwelt und bewahrt sich die Elasticität des Geistes, frei von einem Gedankenkreise zum anderen überzugehen. Unmittelbar auf seine Orientbilder folgen die monumentalen Werke im Palais Bourbon, dem Sitze der Deputirtenkammer. In den Deckenfeldern des einen Saales malte er die allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, des Krieges, des Ackerbaues und der Industrie. Tiefer unten in Bogenzwickeln angebrachte Darstellungen aus dem wirklichen Leben (Weinlese, vor Kriegern flüchtende Weiber u. f. w.) versinnlichen die Bedeutung der ersteren. Vom formalen Idealismus hielt sich *Delacroix* seiner Natur gemäß ganz fern; indem er aber im Ausdruck und in der Bewegung der Gestalten strenger als sonst Maß hielt, ohne die unmittelbarste Lebendigkeit und eine kräftige, tiefe Färbung aufzugeben, dabei in der Anordnung der Gruppen eine vor-

nehme Ruhe walten ließ, erreicht er eine Wirkung, um welche ihn die meisten Idealisten beneiden durften. Mehrere Jahre später schmückte er den Bibliotheksfaal des Palais Bourbon mit einem noch viel ausgedehnteren Bilderkreise. Fünf Kuppeln und zwei im Halbkreise geschlossene Wände wurden ihm zur Verfügung gestellt, um die Entwicklung der menschlichen Kultur im biblischen und klassischen Zeitalter, also eine Art Philosophie der Geschichte zu schildern. Er zerlegt die menschliche Bildung in die fünf Zweige der Naturwissenschaft, der Philosophie, der Gesetzgebung, der Theologie und Poesie und verkörpert die Wirksamkeit derselben stets in einer Reihe von Szenen, welche theils dem Alterthum, theils der Bibel entlehnt sind. So wird z. B. die Theologie durch den Sündenfall, die Juden in Babylon (No. 251, 6), den Tod des Täufers versinnlicht. Die ungünstigen räumlichen Verhältnisse hemmen den Genuß des auch sonst nicht in allen Theilen gleichmäßig vollendeten Bilderkreises. Noch andere monumentale Werke schuf er für den Bibliotheksfaal im Palais Luxembourg (Dante und Virgil begrüßen in der Unterwelt die Dichter und Helden des Alterthums), für die Apollogalerie im Louvre und für einen Festsaal des von der Kommune 1871 zerstörten Stadthauses. Auch auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst sollte Delacroix in seinen spätern Lebensjahren seine Kraft versuchen. Er empfing den Auftrag, die Engelkapelle in der Kirche Saint Sulpice mit Wandgemälden (in Wachsfarben ausgeführt) zu schmücken. An der Wölbung malte er den Sturz Lucifers, an den beiden Wänden die Vertreibung Heliodors (No. 249, 1) und den Streit Jakobs mit dem Engel. Ueberall erblicken wir mächtige Kämpfe und auflodernde Leidenschaften. Dieses Kampfelement war durch die Gegenstände der Schilderung geboten, verlockte aber auch den Künstler, seine alte unbändige Natur, seine Vorliebe für das Stürmische, Wildbewegte wieder frei und jedenfalls stärker walten zu lassen, als es die monumentale Würde des Werkes verträgt. Am auffallendsten erscheint das Uebermaß der Aktion und die an die späteren Venezianer erinnernde sinnliche Kraft des Kolorits an dem Deckengemälde und am Heliodorbilde; in dem Streite Jakobs treten die Figuren gegen die in mächtigen Formen behandelte Landschaft als bloße Staffage zurück. Ungleich großartiger ist der Eindruck, welchen wir aus den Einzelschilderungen religiösen Inhaltes, in mehreren Oelgemälden von Delacroix ausgerührt, empfangen. Namentlich sein Christus im Grabe (Altarbild in der Kirche Saint-Denis-du-Sacrement in Paris) wirkt durch die Wahrheit, mit welcher der Schmerz in allen Abstufungen dargestellt, und durch die tief poetische Stimmung, welche der Landschaft eingehaucht ist, überaus ergreifend. Die bleierne Luft, der kalte Abendwind, der die Gewänder heftig bewegt, die Men-

schen frösteln macht, das fahle Sonnenlicht auf den öden Bergen, alles trägt dazu bei, die unfägliche Trauer zu versinnlichen und unsere Theilnahme auf das höchste zu steigern.

So lange Delacroix lebte, fand er nur im engeren Kreise der Kunstgebildeten vollkommene Würdigung. Menschenscheu, melancholisch, reizbar und leicht aufgeregt, wie der Meister war, hütete er sich, anspruchsvoll vorzutreten und die Aufmerksamkeit der großen Masse auf sich zu ziehen. Ausschließlich seiner Kunst lebend, liebte er die stille Einsamkeit. Erst nach seinem Tode, als man auf seine Thätigkeit zurückblickte, wurde sein Werth und seine große Bedeutung für die französische Kunst allseitig anerkannt. Ungeachtet aller Mängel bleibt er doch der selbständigste, kühnste und am meisten schöpferische Meister der modernen französischen Schule.

Nahezu das entgegengesetzte Loos traf *Delaroche*. Den im Leben vielbeneideten und von allen Gebildeten bewunderten und gefeierten Künstler hat nach dem Tode die Kritik scharf, theilweise sogar ungerecht beurtheilt und seine Ruhmestitel empfindlich gekürzt. Die Geschichtsmalerei, deren glänzendster Vertreter — nicht nur in Frankreich — *Delaroche* war, hat in den letzten Jahrzehnten viel von ihrer früheren Anziehungskraft verloren, ein Schicksal, welches sie mit der historischen Poesie theilt. Wenn uns nicht etwa Neugierde prickelt, in eine recht entlegene Welt hineinzublicken, wobei wir in der Regel das Fremdartige mit dem Interessanten verwechseln, oder wenn wir nicht der Darstellung besondere malerische Reize abgewinnen, läßt uns die Vergangenheit ziemlich gleichgiltig. Das gegenwärtige Leben mit seinen Kämpfen und Leidenschaften nimmt unsere Phantasie beinahe ausschließlich gefangen. Indem wir es schildern, können wir dem anderen Triebe, der in unserer ästhetischen Anschauung bis zur Wucherung groß gewachsen ist, dem packenden Realismus, vollständig genügen. Dieser Realismus, die bis in das Kleinste durchgeführte Wahrheit der äußeren Erscheinung ist es auch, welche wir historischen Szenen zu Grunde legen. Sie müssen die unmittelbarste Gegenwärtigkeit athmen, um uns zu fesseln. Nur selten finden wir Muße, uns in die Natur bedeutender Menschen früherer Jahrhunderte ruhig zu vertiefen, ihr Schicksal im Geiste mit durchzuleben, und wie sich große historische Konflikte in ihnen widerspiegeln, theilnehmend zu verfolgen. Unter der geringeren Schätzung der historischen Malerei mußte natürlich auch *Delaroche* leiden, welchem vom künstlerischen Standpunkte aus nur der oft vorherrschende dumpfe Farbenton, wohl durch die Vorliebe für die Schilderung tiefster Ereignisse und das melancholische Temperament des Meisters mitbedingt, und die nicht immer vollkommene Sicherheit in der Zeich-

nung besonders nackter Körperformen vorgeworfen werden kann. Auch die unmittelbare Lebendigkeit der Auffassung der einzelnen Gestalten wird zuweilen vermißt. Dieser Mangel hängt mit der peinlich sorgfältigen Vorbereitung jeder Komposition zusammen. Dem ersten Entwurfe folgte eine Skizze in Wasserfarben, dann wurde mit Hilfe von kleinen Wachsfiguren die Gruppierung und die Vertheilung von Licht und Schatten studirt, und erst nachdem jede Gestalt nach allen Seiten hin, in Ausdruck, Haltung, Kostüm u. s. w. gründlich durchgearbeitet war, begann er die Malerei auf der Leinwand. Dennoch bleibt Delaroche's während der Juliregierung auf das höchste angespannte Thätigkeit überaus bedeutsam. Seine Werke bewahren nicht allein als Denkmale einer bestimmten Kulturrichtung einen dauernden Werth, sondern erscheinen auch an und für sich durch die wirkungsvolle Stimmung, die psychologische Wahrheit, den poetischen Hauch, welcher sie umweht, als hervorragende Schöpfungen. Aus allen spricht die edle, ernstgediegene Persönlichkeit des Künstlers, seine fein empfindende, viel und vornehm denkende Natur. Der Vergleich mit den zahlreichen Historienmalern, welche neben und nach ihm auftraten, ein Gang durch das von Louis Philipp gegründete Verfailler Museum, wo hunderte, die Großthaten der Herrscher und des Volkes schildernde Gemälde an den Wänden prangen, rechtfertigt am besten das Urtheil, welches Delaroche an die Spitze der ganzen großen Künstlergruppe stellt. Verdienstvolle Leistungen haben noch viele andere Maler aufzuweisen, so *Nicolas Robert Fleury* der schon in den zwanziger Jahren mit historischen Bildern auftrat, insbesondere durch seine Bartholomäusnacht (1823) und sein Religionsgespräch von Poissy (No. 248, 3) seine dramatische Begabung und seine Kunst lebendiger Charakteristik offenbart. Die Hauptpersonen im Religionsgespräch, der beredte Theodor von Beza und die aufmerksam horschende Katharina von Medicis mit Karl IX., sind überaus wirksam einander gegenübergestellt, auch die Kontraste zwischen den Vertretern der alten und der neuen Kirche deutlich geschildert. Namen von gutem Klange besitzen ferner u. a. *Eugène Déveria* (1805—1865), *Charles Steuben* (1788—1856), *Léon Coignet* (1794—1880), dessen bethlehemitischer Kindermord (No. 249, 4) jeden Beschauer in die höchste Spannung versetzt. Wird es der Mutter, welche sich mit ihrem Kinde hinter den Mauervorsprung geflüchtet hat, gelingen, dasselbe vor den nahenden Mördern zu retten? Aber alle diese Künstler überragt Delaroche nicht allein durch die Fülle seiner Werke und ihre Popularität, welche er freilich theilweise den großen Kupferstechern, die nach ihm arbeiteten, verdankte, sondern auch durch den Gedankenreichthum und die unverbrüchliche Wahrheit der Schilderung. Niemals greift er in der Wahl des Gegen-

standes fehl. Stets holt er aus der Geschichte solche Ereignisse und Thaten heraus, welche das allgemeinste Interesse der Gebildeten wecken, und hebt gern gerade jenen Augenblick der Handlung hervor, welcher dem denkenden Geiste den weitesten Ausblick öffnet, zu ergreifenden Nachempfindungen reizt, also den Moment vor oder nach der Katastrophe, wodurch eine breitere Ausmalung der Seelenstimmung der handelnden Personen möglich wird.

In den ersten Jahren nach der Julirevolution glänzten in jedem „Salon“ historische Bilder des Künstlers. Es folgten fast unmittelbar aufeinander: Mazarin auf dem Todtenbette, Cromwell am Sarge Karls I., die Kinder Eduards, die sich ängstlich an einander schmiegen und furchterfüllt horchen, ob nicht die Mörder nahen, die Hinrichtung der Jane Grey, welche ihr jugendlich anmuthiges Haupt bereits auf den Block legt, Graf Stafford, der auf dem Wege zum Schaffot noch den Segen des Erzbischofes Laud empfängt, und die Ermordung des Herzogs Heinrich von Guise. Das letztere Bild (No. 250, 2) gilt mit Recht als Delaroches Meisterwerk im historischen Fache. Noch im Tode jagt der große Herzog den Feinden Schrecken ein. Die rechte Hälfte des Bildes ist leer und öde. Nur der auf den Teppich hingestreckte Leichnam füllt sie aus. Dicht drängen sich dagegen die Mörder, die „Mignons“, auf der anderen Seite zusammen, dem aus der Thüre tretenden Könige Heinrich III. den gelungenen Blutstreich verkündend, als ob sie auch jetzt noch in ihrer Zahl und ihrer Entfernung Sicherheit suchten. In der dramatischen Scenirung erscheint das Werk den besten seiner historischen Gemälde gleich, in der Kraft der Färbung übertrifft es die meisten.

Im Jahre 1837 wurde Delaroches zu einem anderen Thätigkeitskreise berufen. Er begann das große Wandgemälde in dem Halbrund des Saales (Hémicycle), in welchem die jährliche Preisvertheilung der Kunstakademie stattfindet. Den Hintergrund schmückt ein ionischer Tempel, in dessen mittlerer Apfis Iktinos, Apelles und Phidias, der Preisvertheilung gleichsam vorsitzend, Platz genommen haben. Vor ihnen gruppieren sich die allegorischen Repräsentanten der vier Weltalter der Kunst: Griechenland, Rom, das Mittelalter und die Renaissance. Ganz vorn aber kniet der Genius der Kunst, welcher Kränze vom Boden aufnimmt, um sie den Gekrönten zuzuwerfen. Zu beiden Seiten der Mittelgruppe, als Zeugen des feierlichen Aktes, erblicken wir in freier lebensvoller Anordnung die berühmten Künstler der alten Zeiten bis zum 17. Jahrhunderte, links die Bildhauer und die besonders durch ihre Farbenkunst glänzenden Maler, rechts die Architekten und die durch den Gedankenreichthum und den idealen Stil ausgezeichneten Maler. Die (No. 251, 4) mitgetheilte Gruppe zeigt die Porträtgestalten (von

rechts nach links) Giorgione's und Bellini's, an welche sich sitzend van Dyck, Velasquez und Rubens reihen. Es folgen dann, im Gespräch begriffen, Tizian mit Rembrandt, mehr im Vordergrunde Jan van Eyck und Antonello da Messina, hinter ihnen Murillo, Paul Veronese und Correggio. Die Probe genügt schon, um die lebensvolle natürliche Auffassung, welche in dem Werke vorherrscht, erkennen zu lassen. Diese Auffassung streift auch von den allegorischen Figuren alles Kalte und Nüchterne ab und verleiht dem Bilde eine größere Einheit, als sonst die Mischung des Historischen und Allegorischen erwarten läßt. Den malerischen Effekt unterstützen ausnehmend die bunten, prächtigen Kostüme der Künstler-schar, von besonderer Schönheit ist aber namentlich die Vertheilung von Licht und Schatten, welche Delaroche so anordnet, als ob alle Gestalten durch die Kuppelöffnung des Saales ihre Beleuchtung empfangen.

In den späteren Jahren neigte Delaroche, durch persönliche Schicksale, den frühen Tod seiner lebenswürdigen, schönen Frau ernst gestimmt, zu religiösen Darstellungen. Den Schmerz, den er im eigenen Herzen fühlte, suchte er durch die Schilderung der Leidensscenen Christi zu mildern und zu lösen. Er begann aus innerem Antriebe, ohne äußeren Auftrag eine Reihe von kleinen Passionsbildern zu malen: Maria auf dem Heimwege von Golgatha, Maria am Fuße des Kreuzes, das Begräbniß Christi (No. 250, 3), Jesus auf dem Oelberge u. s. w. Es sind lauter lyrische Stimmungsbilder, ebenso wie die „junge Märtyrerin“, welche er 1855 auf dem Krankenlager erfand und als die „traurigste aber zugleich heiligste“ seiner Kompositionen bezeichnete. Eine junge Christin wurde mit gefesselten Händen und Füßen in den Tiberstrom geworfen. Der Leichnam schwimmt auf den Fluthen, von zwei Christen, die am Ufer wandeln, mit den Augen ängstlich verfolgt. Die Sonne ist untergegangen, ein fahler Schein erhellt die öde Landschaft, den Körper der Heiligen aber und das Wasser ringsum umstrahlt eine himmlische Glorie.

Der Neigung zu historischen Schilderungen wurde Delaroche aber auch in den späteren Jahren nicht gänzlich untreu. Nur änderte er die Stoffwelt. Mit dem feinen Gefühle für die Zeitstimmung und die Kulturströmung, welche ihn seit jeher ausgezeichnet hatte, erkannte er, daß das Interesse für die ältere Geschichte gegen die begeisterte Theilnahme an den Ereignissen der Revolutionsperiode allmählich in den Hintergrund getreten war. Er folgte dem Zuge der öffentlichen Meinung, befreundete sich mit der Napoleonslegende und erfüllte seine Phantasie mit den Gestalten der Revolutionszeit. Wenn er aber auch die Gegenstände der Darstellung wechselt, so bewahrt er doch vollständig sein altes, ernst würdevolles

Wesen und erblickt nach wie vor als sein Ziel die einfache Wahrheit, die möglichst treue Wiedergabe der wirklichen Stimmungen und der historischen Charaktere. Auch jetzt zeigt er im Gegensatze zu den Romantikern, welchen die kühn ankämpfenden, positiven Leidenschaften am verständlichsten waren, den leisen Hang, die passiven Empfindungen, die Resignation, das Dulden und Tragen des herben Schicksals zu verherrlichen. Es ist für seine Anschauungsweise bezeichnend, daß ihm unter den Napoleonsbildern die Schilderung des Kaisers, welcher in Fontainebleau die Nachricht von dem Einzuge der Allirten in Paris empfängt (Leipziger Museum), am besten gelang. Kothige Stiefeln haben wir seitdem besser malen gelernt; von bleibendem großen Eindruck bleibt aber die Gestalt des vollkommen gebrochenen Mannes, der erschöpft in den Stuhl gesunken ist und plötzlich das Werk seines Lebens zertrümmert erblickt. Auch in den Szenen aus der Revolutionszeit (Maria Antoinette verläßt nach der Verkündigung des Todesurtheils das Revolutionstribunal, die Girondisten im Gefängnisse) sind die Sympathien des Künstlers auf der Seite der Opfer und nicht der Helden der Revolution. Mag auch die Gruppierung in dem letzteren Bilde zu lose und rein äußerlich erscheinen, so packt doch die Wahrheit der Stimmung und die treffliche Hebung derselben durch die Farben- und Lichteffekte unwiderstehlich die Phantasie des Beschauers.

Delacroix genoß die reichste Anerkennung in einem engen Kreise der Fachkünstler. Die gebildete Welt hatte für Delaroche das größte Verständniß und die höchste Bewunderung. Hätte man durch allgemeine Volksabstimmung feststellen lassen, welchem Maler die Palme gebühre, kein Zweifel, daß sie *Horace Vernet* wäre zugewiesen worden. Er ist unstreitig der populärste, beliebteste französische Maler unseres Jahrhunderts. Seine Werke huldigten der mächtigsten aller Volksleidenschaften, welche namentlich in der französischen Nation den tiefsten Grund gefaßt hatte, der Kriegslust und dem Kriegeruhme. Seine künstlerische Auffassung der Ereignisse entsprach vortrefflich dem elementaren ästhetischen Sinn, welcher von einer flotten Malerei, von einem kecken Naturalismus, einer frischen Lebendigkeit der Darstellung am raschesten entzückt wird. Seine ganze Persönlichkeit besaß endlich den französischen Volkstypus kräftig ausgeprägt; um seine Bilder zu begreifen und zu genießen, bedurfte es keiner Erhebung und Anspannung des Geistes, keines Eindringens in fremde Gedankenkreise. Sie gestatten das Verweilen in den gewohnten Anschauungen und Neigungen, verleihen denselben sogar Glanz und Ansehen. Das Gebiet Vernet's beschränkt sich nicht auf die Schilderung des Soldatenlebens und militärischer Großthaten. Sein längerer Aufenthalt in Rom (1828—1833) bot ihm Anlaß zu mannigfachen Schilderungen aus Italiens

Vergangenheit und Gegenwart. Er malte das bekannte Bild: Raffael und Michelangelo im vatikanischen Hofe, ferner die Prozession des Papstes, den Kampf päpstlicher Dragoner mit Räubern, die Beichte des Räubers u. a. Eine Reise im Orient (1839) machte in ihm die biblischen Erinnerungen wieder lebendig und reizte ihn zur Wiedergabe alttestamentarischer Gestalten in arabischem Gewande. Auch historische Bilder und Porträts zählt der Katalog seiner Werke in größerer Zahl auf. Vernet's wahre Heimat bleiben dennoch seine Soldatenbilder und Schlachtengemälde.

Vierzehn Tage vor dem Sturme auf die Bastille geboren, erscheint Horace Vernet als das rechte Kind der Revolutionszeit und der Napoleonischen Periode. Daß er den Pinsel zur Hand nahm, lag in der Familientradition. Die Malerdynastie der Vernet darf sich eines Alters von 200 Jahren rühmen. Daß das militärische Leben und Treiben seine Phantasie erfüllte, erklärt die Richtung der Zeit und sein persönliches Temperament, welches ihn auch 1814 einige Tage die Muskete in die Hand nehmen ließ. Frühzeitige Uebung des Auges und der Hand verliehen ihm eine merkwürdige Trefffähigkeit, so daß er mit Leichtigkeit den rechten Strich und den wahren Ton für alle Erscheinungen des ihn umgebenden Lebens fand. Sie gaben ihm auch rasch vollkommene künstlerische Reife. Bereits 1812 gewann er durch ein Schlachtenbild öffentliche Anerkennung. In den Jahren der Restauration trieb er, vielleicht ohne es zu wollen, mit seinem Pinsel Politik. Der Napoleonische Soldat, von der öffentlichen Meinung vergöttert, von der Regierung mit Mißtrauen angesehen, wurde der Held zahlreicher Darstellungen. In noch höherm Maße als die Schilderung großer Schlachten fesselten das allgemeine Interesse die einfachen genreartig behandelten Szenen, welche das Schicksal des einzelnen Soldaten, die gute Kameradschaft mit dem Rosse (No. 251, 5) und dem Regimentshunde u. s. w. erzählen und nebenbei auf den Undank der Bourbons gegen die große Armee anspielen. Wie so viele andere Künstler, wie namentlich *Raffet* (1804—1860), der geistvollste Schilderer des französischen Troupier, benutzte Vernet die Lithographie, um seine Kompositionen in die weitesten Kreise zu verbreiten (No. 255, 4). Ungern wurden von der Regierung auch die Bilder gesehen, welche den Herzog von Orleans in den verschiedensten Lebenslagen verherrlichten. Vernet wurde förmlich der Hausmaler des Herzogs, und als dieser den Thron bestieg, mit Aufträgen von der neuen Regierung überhäuft, deren Erfüllung nur seiner erstaunlich schnell malenden Hand möglich war. Im Museum in Versailles herrscht Vernet unbedingt. Die Kämpfe der französischen Truppen in Algier führten seiner Phantasie neue Gegenstände zu und gestatteten ihm, seiner Schilderung die malerisch so

überaus wirksamen Züge der afrikanischen Landschaft und des orientalischen Lebens einzufügen. Von allen feinen Algierschlachten machte die Einnahme der Smalah, des Lagers Abdel-Kader's, 1845 ausgestellt, schon wegen ihrer riesigen Größe (21 M. l. 5 M. h.) das meiste Aufsehen. Künstlerisch bedeutender aber sind die Gemälde, welche die Kämpfe um Konstantine, 1835, die Belagerung der Stadt, den Anmarsch der Sturmkolonnen und die Einnahme der Stadt (No. 249, 3 giebt eine Episode aus dem letzteren Bilde) schildern. Hier sind nicht, wie auf dem Smalahbilde, zahlreiche Gruppen äußerlich zusammengestellt und die mangelnde Einheit durch den fremdartigen Aufputz (Haremsweiber, Neger u. f. w.) künstlich verdeckt; die Komposition erscheint vielmehr, soweit es Vernet möglich war, geschlossen, und die Handlung konzentriert. Die Technik des Gefechtes, wie die Truppen zum Kampfe aufmarschieren, in der Schlacht sich bewegen, die verschiedenartigen Gefechtsformationen verstand Vernet unübertrefflich, nicht minder sicher beherrschte er die Einzelercheinung des Soldaten. Auf das genaueste wußte er den Platz der schmalsten Litze und des kleinsten Knopfes anzugeben, die „reglementmäßige Adjustirung“ zu zeichnen. Diese vielbewunderte Detailkenntniß — sie mag wohl mit beigetragen haben, dem Künstler die hohe Gunst des Kaisers Nikolaus, dieser großen Autorität auf dem Paradeplatze und Exerzirkel, zu erwerben — verleiht unleugbar den Bildern Vernet's den Reiz lebendiger Naturwahrheit. Sie setzt ihn in den Stand, die Scenen klar anzuordnen, jede Action und Bewegung unmittelbar verständlich und richtig zu zeichnen. Der erste Eindruck wirkt in der Regel verblüffend. Der Beschauer erstaunt über den klaren Blick und das umfassende Gedächtniß des Künstlers, der auch das Kleinste nicht vergißt und sich in der Soldatenwelt offenbar ganz heimisch fühlt. Kein Zweifel beschleicht ihn, daß alles sich so zutrug, wie der Künstler es darstellt. Der Eindruck hält aber nicht vor. Das Merkmal des vollendeten Kunstwerkes, daß die wiederholte Betrachtung immer neue anziehende Seiten desselben erschließt, trifft fast niemals zu. Es bleibt bei der Bewunderung der exakten Wiedergabe des gewöhnlichen Soldatentreibens.

Horace Vernet ist der berühmteste, aber nicht der einzige Vertreter der Schlachtenmalerei und des Soldatenbildes. Neben ihm hatten *Charlet* (1792—1845) und *Raffet* mit dem größten Erfolge besonders die humoristischen Seiten des Soldatenlebens gezeichnet. Einen ernsteren Ton schlug gewöhnlich *Hippolyte Bellangé* (1800—1866) an, der auch im großen Schlachtenbilde (Schlacht bei Wagram) sich bewährte. In der jüngeren Generation that sich zunächst *August Pils* (No. 256, 4) hervor, welchem der Krimkrieg zahlreiche Motive der Schilderung darbot. Seit dem Ende der sechziger Jahre

aber haben vor allem zwei Künstler die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen und das glänzendste Lob empfangen: *Alphonse de Neuville* (No. 250, 4), vortrefflich in der Wiedergabe des wild leidenschaftlichen Kampfelementes (Gefecht von Bourget) und *Edouard Detaille* (No. 259, 5), ein Schüler Meiffonier's, welcher wie sein Meister ein Virtuose in der Kunst ist, die Dinge groß zu sehen und klein zu zeichnen, und trotz der winzigen Dimensionen seine Gestalten mit epigrammatischer Schärfe charakterisirt. Daß bei den jüngsten Soldatenmalern an die Stelle des gemüthlichen Humors ein herber Ernst und eine gewisse Bitterkeit der Empfindung getreten ist, kann nicht Wunder nehmen, vermindert aber nicht die künstlerischen Verdienste der genannten, besonders als Zeichner hervorragenden Männer.

6. Ingres und die Wiederbelebung der klassischen Richtung.

Die Pariser Weltausstellung 1855 bereitete den Kunstfreunden eine merkwürdige Ueberraschung. Einstimmig wurde von der Kritik wie von der öffentlichen Meinung als der größte Meister des Landes und des Zeitalters ein Künstler proklamirt, von welchem bis dahin die Fremden und Laien sich nur eine dunkle Vorstellung gemacht und selbst die Einheimischen und viele Fachleute nur mit kühl gemessener Achtung gesprochen hatten. Ein Schüler Davids, ein Greis von 75 Jahren, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, trug die Palme davon und feierte die höchsten Triumphe. Bis zu seinem dreizehn Jahre später erfolgten Tode genoß er unbestritten die Ehren des ersten Malers Frankreichs. Kehrete die französische Kunst zu ihrem Ausgangspunkte zurück, war die mit so großem Pompe in Scene gesetzte Reform der Malerei durch die Romantiker zu den verlorenen Liebesmühen zu rechnen und kam wirklich David's Schule wieder in Aufnahme? Von den zwei Lieblingsfätzen Ingres' paßte wohl der eine: die Zeichenschule ist die einzig richtige Malerakademie, zur Richtung David's; der andere dagegen: „chi sa copiare, sa fare“, offenbart eine starke Abweichung von den Lehren seines Meisters. Ingres war keineswegs ein starrer Anhänger der älteren klassischen Schule. Schon seine vorzügliche musikalische Begabung deutet darauf, daß seine Phantasie noch anderen als den streng plastischen Formenkreisen zugänglich war. Ihn zeichnete überhaupt eine ungewöhnliche Empfänglichkeit für die verschiedenartigsten Gedankenwelten und mannigfachsten künstlerischen Reize aus, und ihn unterschied von David die feste Ueberzeugung, daß sich nicht die Kunst auf Kunst pflanzen lasse, der Maler nicht auf die statuarische Schönheit seiner Gestalten das ausschließliche Gewicht legen dürfe, vielmehr von dem Naturstudium ausgehen und dieses zur Grundlage nehmen.