



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte

Kleine Schriften über neuere Kunst und deren Angelegenheiten

Kugler, Franz

Stuttgart, 1854

II. Vorlesung über das historische Museum zu Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse in der Malerei. Gehalten am 7. März 1846 im wissenschaftlichen Verein zu Berlin.

[urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1499400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1499400)

historischen Würde, selbst mit grossem Eifer auf die Erhaltung ihrer Monumente bedacht sind. Gewöhnlich vereinigen sich zu diesem Behuf auf gleiche Weise Staats-, Provinzial- und Communal-Mittel. Das Staats-Budget enthält gegenwärtig die Summe von jährlich 30,000 Francs als Zuschuss zu den Bedürfnissen der Conservation für den Fall, dass dazu die Mittel der Städte und Communen unzureichend sind. Als begutachtende Behörde für die Angelegenheiten der Conservation und Restauration, wie auch für die Ausführung neu zu errichtender öffentlicher Monumente, dient eine dem genannten Ministerium untergeordnete „*Commission royale des monumens*“, welche im Auftrage des Ministers die von der Provinzialbehörde eingereichten Restaurationspläne revidirt und, sofern es nöthig, überarbeitet, oder gelegentlich auch den Minister auf das eine oder andre Bedürfniss der Art aufmerksam macht. Wissenschaftliche Tendenzen liegen hiebei nicht zu Grunde. Die Commission besteht daher vorzugsweise aus Technikern von Fach, besonders aus Architekten. Die Mitglieder verrichten ihre Dienste unentgeltlich und erhalten nur für etwa aufgewandte Reisekosten eine Entschädigung.

 II.

Vorlesung über das
historische Museum zu Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse
in der Malerei.

Gehalten am 7. März 1846 im wissenschaftlichen Verein zu Berlin.

Wenn ich es unternehme, hier über eine der merkwürdigsten und eigenthümlichsten Kunstsammlungen unsrer Zeit — über das historische Museum zu Versailles — zu sprechen, so muss ich es mir erlauben, zur Gewinnung eines bestimmten Standpunktes zunächst ein Paar allgemeine Bemerkungen vorzuschicken.

Die Geschichte der Kunst lehrt uns, dass die Kunst nicht, wie es auf den ersten Anblick scheinen möchte, einem unabhängig spielenden Nachahmungstribe, dass sie im Gegentheile einem bestimmt ideellen Bedürfniss ihren Ursprung verdankt. Die Kunst ist ihrer primitiven Bedeutung nach nichts als eine Schrift von allgemein verständlicher Beschaffenheit. Die Zeichen dieser Schrift sind allerdings den Erscheinungen der Natur nach-

gebildet, aber sie haben vorerst keine selbständige Gültigkeit, kein eigenthümliches Leben; sie sind die willenlosen Träger des Gedankens, auf den es hiebei allein ankommt. Lange Jahrhunderte gehen vorüber, ehe der Bildner es wagt, aus dem Kreise, in den der Gedanke ihn gebannt hatte, herauszutreten, ehe er es erkennt, dass jene der Natur entnommenen Zeichen Berechtigung auf ein selbständiges Dasein haben, dass es nöthig ist, dem Zeichen — dem Gegenstande der Darstellung — dies selbständige Dasein zu geben und es aus dem Sklaven des Gedankens zum frei Verbündeten desselben zu machen. Erst mit diesem Erkenntniss beginnt die freie Kunst; doch abermals vergehen Jahrhunderte, ehe die Freiheit wirklich erreicht wird.

Ich muss es mir versagen, auf die Gründe dieser merkwürdigen Entwicklungsverhältnisse näher einzugehen. Thatsache ist es, dass diejenigen künstlerischen Darstellungen, in denen es auf die Nachbildung der natürlichen Erscheinung vorzugsweise ankommt oder anzukommen scheint, erst am Schluss der künstlerischen Entwicklungsperioden hervortreten. Das Portrait, die Landschaft und Aehnliches der Art gehören, wie auffallend es uns auch erscheinen mag, unbedingt zu den jüngsten Kunstfächern.

Aus denselben Verhältnissen erklärt es sich, dass auch die historische Malerei, im engeren Sinne des Wortes, — d. h. diejenige Gattung der Malerei, welche die Aufgabe hat, wirkliche historische Vorgänge uns zu vergegenwärtigen, — zu diesen jüngsten Kunstfächern mitgezählt werden muss. Sie ist so jung, dass sie ihrer wahren Entwicklung nach erst der neusten Zeit angehört und dass hiemit erst der Anfang gemacht ist.

Die Richtigkeit der Thatsache ergiebt sich bei einem flüchtigen Blick auf die früheren Kunst-Epochen.

Im Mittelalter bewegen sich die bildlichen Darstellungen fast ausschliesslich im religiösen Gebiet; den Stoff dazu geben die Bibel und die Legende her, denen sich dann mancherlei symbolisches und allegorisches Element anreihet. Diese Gegenstände werden theils in einem idealen, kirchlich sanctionirten Typus, theils ganz naiv, als der Gegenwart des Künstlers angehörig, behandelt; die Vergegenwärtigung einer charakteristisch bestimmten historischen Epoche wird bei ihnen nicht erstrebt. Bis in die neuste Zeit ist für die biblischen Darstellungen jener ideale Typus wenigstens vorherrschend geblieben. Im früheren Mittelalter kommen daneben allerdings einzelne Aufgaben zeitgeschichtlichen Inhalts vor, in denen der Natur der Sache nach der eigenthümliche Charakter der Zeit festgehalten werden musste. So liess König Heinrich I. im Schlosse zu Merseburg seinen Sieg über die Ungarn malen; so hat sich noch auf unsre Zeit eine gestickte Borte von 210 Fuss Länge erhalten, auf welcher die Thaten bei der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm von der Normandie dargestellt sind. Man schreibt diese Arbeit, die in der Kunstsammlung zu Bayeux aufbewahrt wird, der Gemahlin Wilhelms, Mathilde, oder ihrer Enkelin, der Kaiserin Mathilde, zu. Die darauf enthaltenen Darstellungen aber sind noch gänzlich rohe Typen, ohne alles individuelle Leben, eben nur eine Schrift in Bildern; ähnlich wird auch jene Merseburger Malerei beschaffen gewesen sein, wenn gleich Luitprand, dem wir die Nachricht verdanken, sagt: man sehe darin mehr eine wirkliche als eine wahrscheinliche Sache vor sich. Mit dem höheren Aufschwunge der mittelalterlichen Malerei, seit Cimabue, verschwinden ohnehin die Aufgaben

solcher Art. Nur gelegentlich und besonders in der späteren Zeit des Mittelalters, wo ein gewisses realistisches Element in der Kunst vorherrscht, wird dem historischen Bedürfniss insofern eine leichte Concession gemacht, als man Bildnissgestalten von Zeitgenossen, zumeist als Zuschauer, in die grösseren Bilder heiligen Inhalts aufnimmt.

Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts erhielt Raphael, damals zwanzig Jahre alt, einen für die Zeit seltenen Auftrag zu wirklich historischen Compositionen. Es galt, die Hauptmomente aus dem Leben des Aeneas Sylvius, der als Papst den Namen Pius II. geführt hatte und im Jahre 1464 gestorben war, bildlich darzustellen. Nach Raphael's Zeichnungen, von denen sich zwei erhalten haben, wurden die Compositionen durch Pinturicchio, den eigentlichen Unternehmer der Arbeit, und unter seiner Leitung in der Libreria des Domes zu Siena auf die Wand gemalt. Die Compositionen sind des raphaelischen Geistes würdig, besonders in jenen beiden Zeichnungen, wenn auch die höhere freie Kraft des Meisters hier noch nicht ersichtlich wird. Die Auffassung und Behandlung ist aber noch entschieden subjektiv; statt der historischen Individualisirung haben wir es hier noch mit den herkömmlichen Typen der Schule Perugino's zu thun. In spätere Arbeiten Raphael's klingt zuweilen ebenfalls noch das historische Element hinein, aber es gewinnt auch hier keine selbständige Geltung. Im Heliodor, in der Messe von Bolsena, zweien der berühmtesten Gemälde Raphael's, die zu dem Cyclus seiner Wandmalereien im päpstlichen Palast zu Rom gehören, wird der Bezug der Darstellung auf die historischen Verhältnisse der Gegenwart wiederum nur durch das Hinzufügen von Portraitgestalten angedeutet. In den Borten einer Anzahl der Tapeten, die nach Raphael's Cartons gewirkt wurden, sind Darstellungen aus der Geschichte Papst Leo's X. enthalten; dieselben sind aber, wenn auch eigenthümlich geistreich, durchaus in die antike Anschauungsweise übersetzt, so dass auch hier von unmittelbarer Vergegenwärtigung des Geschehenen nicht die Rede sein kann.

In der Zeit nach Raphael kommen, ähnlich wie es in jenen Malereien der Libreria zu Siena der Fall war, allerdings ab und zu umfassende historische Aufgaben vor, in denen der Sinn der Künstler sich, wenschon ebenfalls noch nicht auf durchgeführte historische Individualisirung, so doch auf markige Lebensfülle hinrichtet. So schon in den Malereien, welche Taddeo Zuccaro um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts im Schlosse Caprarola, unfern von Rom, ausführte und welche die Grossthaten des Hauses Farnese zum Gegenstande haben. So in der grossen Reihenfolge von Gemälden, in denen Rubens die Geschichte der Königin von Frankreich, Maria de' Medici, darstellte. Diese Gemälde befinden sich gegenwärtig im Pariser Museum. Sie zeichnen sich, wie es überall in Rubens Bildern der Fall ist, durch die Frische und Kraft des Lebens aus; auch der eigenthümliche Portraitcharakter der einzelnen Gestalten ist augenscheinlich auf sprechende Weise wiedergegeben. Dabei aber war es gar nicht die Absicht des Künstlers, dem Beschauer wirkliche historische Vorgänge vorzuführen. Fast durchweg sind den Gestalten der realen Existenz Wesen eingemischt, die nur der Phantasiewelt angehören; die Götter und die Halbgötter des antiken Olympos, in flämischer Körperfülle wiedergeboren, steigen nieder, an den Geschicken der Königin Theil zu nehmen. Apoll, Minerva, Merkur und die Grazien lassen sich ihre Erziehung angelegen sein; Hymen trägt ihre Schleppe bei der kirchlichen

Vermählung; Tritonen und Nereiden umtanzen in wilder Lust das Schiff, von dem herab sie den Boden Frankreichs betritt; alle wohlthätigen Göttheiten vereinigen sich, den Segen ihres Regiments anzudeuten. Man sieht, das Ganze ist ein poetisches Lobgedicht auf die Königin, nach dem Geschmacke der Zeit, noch immer keine eigentliche Geschichte.

Mehr schon nähern sich einer wirklichen geschichtlichen Malerei die Darstellungen, welche unter König Ludwig XIV. von Frankreich und zur Verherrlichung seiner Herrscherthätigkeit ausgeführt wurden, obgleich auch hier der Gedanke noch fern liegt, das innere eigenthümliche Lebensgefühl der Zeit zum Ausdruck zu bringen, und die Darstellungen im Wesentlichen nur auf äussere Schaustellung berechnet sind. Aber es war doch die Anregung gegeben, und wie überall das Beispiel Ludwig's XIV. mächtig auf die Fürsten seiner Zeit wirkte, so auch in dem Bestreben, den Glanz des fürstlichen Hauses durch bildliche Darstellung der historischen Beziehungen desselben zu verewigen. Wenig bekannt, aber höchst bemerkenswerth sind die Hautelisse-Tapeten, in denen die Siege Friedrich Wilhelm's, des grossen Kurfürsten, über die Schweden in grossen figurenreichen Darstellungen gewirkt sind. Kurfürst Friedrich III. liess dieselben am Ende des siebzehnten Jahrhunderts, ehe er sich noch die preussische Krone aufsetzte, in Berlin anfertigen; sie befinden sich im königlichen Schlosse hieselbst. Die Arbeit ist in ihrer Art vortrefflich, die Darstellung mit entschieden historischem Sinne behandelt. Die Tapete z. B., welche den winterlichen Marsch über das zugefrorene kurische Haff zum Gegenstande hat, führt das merkwürdige Ereigniss in lebendiger Frische vor unsern Augen vorüber. Die Wandgemälde im grossen Marmorsaal des königlichen Schlosses zu Potsdam, die sich ebenfalls auf die Thaten des grossen Kurfürsten beziehen, sind dagegen wieder in mehr allegorisirender Weise behandelt.

Das achtzehnte Jahrhundert nimmt die Bestrebungen solcher Art nur in sehr geringem Maasse auf. Erst mit dem Schlusse desselben erwacht aufs Neue die historische Richtung der Kunst, um sodann, allmählich fortschreitend, zu sehr eigenthümlichen Resultaten zu gelangen.

Die jüngste Zeit hat dieser Richtung der Kunst mancherlei bedeutende und anerkennungswürdige Aufgaben gebracht. Keine der dahin gehörigen Unternehmungen aber war umfassender, keine dem Plane nach grossartiger, als die Gründung des historischen Museums zu Versailles. Mit staunenswerther Schnelligkeit ist hier ein Ganzes von fast unermesslichem Umfange ins Leben geführt worden. Erst König Louis Philipp hat den Gedanken dazu aufgenommen. Das mächtige Schloss von Versailles, einst der Wohnsitz der glänzendsten königlichen Majestät, war verwüstet und verödet; furchtbare Stürme waren darüber hingegangen und hatten dem Gebäude und den Prunkräumen desselben ihre traurigen Spuren aufgedrückt. Es musste darüber entschieden werden, ob man das Denkmal einstiger Herrlichkeit gänzlichem Verfall preisgeben oder ob und zu welchem Zwecke man dasselbe wieder herstellen wollte. Schon sprach man davon, dass es zu Kasernen, zu Fabriken u. dergl. einzurichten sei. Der König entschied sich dafür, den stolzen Palast in einen Tempel des französischen Nationalruhmes umzuwandeln. Die Wohnzimmer Königs Ludwig's XIV., die von der eisernen Faust der Revolution nicht unberührt geblieben waren, wurden mit eifriger Genauigkeit in ihrem ursprünglichen Zustande wieder hergestellt; alle übrigen Räume, nur Kapelle und Theater

ausgenommen, wurden mit künstlerischen, auf die Geschichte Frankreichs bezüglichen Darstellungen angefüllt. Aus allen königlichen Residenzen, aus allen Magazinen derselben wurden die schon vorhandenen Darstellungen der Art zusammengesucht, um hier vereinigt zu werden; hunderte von Künstlern erhielten Aufträge zur Ausführung historischer Scenen, zur Abbildung historisch bedeutender Personen. Schon im Juni 1837 konnte das Museum dem Publikum eröffnet werden, dem seit diesem Jahre der Zutritt unausgesetzt frei steht. Noch war zwar das grosse Werk nicht in allen Theilen vollendet, aber unablässig ist seitdem fortgearbeitet worden und mit immer neuen Arbeiten wird dasselbe auch gegenwärtig noch geschmückt.

Die Fülle der Gegenstände, die hier der Schau ausgestellt sind, ist so überaus gross, dass man müd und matt, kaum mit dem Bewusstsein eines Totaleindruckes, von der ersten Wanderung durch diese Räume heimkehrt. Man berechnet den Umfang derselben im Ganzen auf $2\frac{1}{2}$ deutsche Meilen. Eine Menge Zimmer und Säle ist mit Gemälden, zum Theil vom kolossalsten Umfange, angefüllt, in denen Ereignisse der französischen Geschichte dargestellt sind. Ausgedehnte Portraitgalerien, mit Bildnissen der Könige, der Admiräle, der Connetabeln, der Marschälle, der ausgezeichnetsten Krieger Frankreichs, landschaftliche und architectonische Prospective reihen sich ihnen an. Andre Säle sind, über den eigentlichen Zweck des Museums hinausgehend, mit zahlreichen Bildnissen berühmter Personen aus allerlei andern Ländern versehen. Weitläufige Korridore enthalten lange Reihenfolgen von Statuen und Büsten. Eine bedeutende Sammlung von Medaillen mit den Bildnissen merkwürdiger Personen verschwindet fast, bei der Kleinheit der Gegenstände, dem Blicke des Beschauers. Ueberhaupt gleitet das verwirrte Auge, das unstät von dem einen Gegenstände auf den andern schweift, oft bewusstlos über die schönste und anziehendste Arbeit hin. Wir müssen gegen das Ende des einen Korridors absichtlich still stehen, um jene Marmorstatue der Jungfrau von Orleans, die bescheiden in der Reihe der übrigen Statuen steht und durch kein theatralisches Pathos die Aufmerksamkeit herausfordert, in's Auge zu fassen und in ihr das stille und doch mit männlicher Energie durchgeführte Meisterwerk der verstorbenen Prinzessin Marie zu bewundern. Es ist die Statue der Jungfrau von Orleans, die in kleinen Gypsabgüssen auch bei uns ganz allgemein verbreitet ist.

Es treibt uns indess, einen Faden zu suchen, der uns durch dies Kunst-Labyrinth hindurchführen könne, ein bestimmtes, geistig förderndes Resultat aus der Betrachtung dieser Kunstwelt, in die doch jedenfalls eine Masse geistigen Strebens und Wollens hineingearbeitet ist, mit heimzubringen. Auch sind wir keine Franzosen und können somit an dem national-patriotischen Interesse dieser Gegenstände nur in bedingter Weise Theil nehmen; eben so wenig kann es eine erhebliche Wichtigkeit für uns haben, in die tausendfältigen Spezialitäten der technisch künstlerischen Behandlung, die hier zur Schau stehen, überall näher einzugehen. Einen sichern Faden für die Betrachtung nach unserem Bedürfnisse, einen festen Ausgangspunkt zur Gewinnung eines Urtheils, das auf die allgemeinen Bedingungen des Kunstlebens zurückführt, erhalten wir durch die Frage: Wie gestaltet sich in dieser Menge historischer Productionen die eigenthümliche Gattung der geschichtlichen Malerei, und welche Entwicklung, welche Ausbildung hat dieselbe bei so wichtig fördernder Ver-

anlassung gewonnen? Natürlich lassen wir hiebei jene grossen Reihenfolgen blosser Portraitbilder ganz bei Seite; wer nicht durch stoffliches Interesse angezogen wird, pflegt ohnehin die Portraitgallerieen schneller zu durchschreiten. Zur Beantwortung der oben aufgestellten Frage aber scheiden wir die Masse der Gemälde, in denen geschichtliche Scenen vergegenwärtigt sind, sofort in zwei Hauptabtheilungen: in diejenigen, deren Verfertiger Zeitgenossen der auszuführenden Darstellung waren, und in diejenigen, deren Gegenstände einer schon vergangenen Zeit angehörten. Der Unterschied zwischen beiden Abtheilungen ist nicht unerheblich. Bei den Bildern der ersten Abtheilung war ein Bekanntes, theils aus unmittelbarer Anschauung, theils doch aus der lebendigen Zeitstimmung heraus, wiederzugeben; bei denen der zweiten kam es auf geistige Wiederbelebung nicht mehr vorhandener Zustände an. Bei den Bildern der ersten Abtheilung konnte über die äussere Gestaltung nicht wohl ein Zweifel sein, aber die Fülle der einzelnen realen Anforderungen konnte die eigentlich künstlerische Schöpferkraft lähmen; bei denen der zweiten war diese Schöpferkraft minder beschränkt, aber zugleich war die Herstellung einer realen, historisch charakteristischen Existenz bei Weitem schwieriger.

Die Bilder der ersten Abtheilung, die von Zeitgenossen der bezüglichen Begebenheiten ausgeführt, gewähren eine ganz belehrende Uebersicht über die Versuche, welche zu einer eigentlich geschichtlichen Malerei geführt haben. Sie beginnen mit der Epoche König Ludwig's XIV. Ich habe die künstlerische Richtung derselben schon vorhin mit kurzer Andeutung bezeichnet. Die grösseren dieser Gemälde gehören eigentlich noch ganz dem Fache der Bildnissmalerei an. Es sind Darstellungen ceremoniöser Feierlichkeiten, die im innern Heiligthum des Hofes vor sich gehen, oder Scenen, die den König als Schützer der Künste und Wissenschaften oder die ihn gelegentlich auch an der Spitze seines militärischen Stabes zeigen. Alles ist hier nach strengster Etikette geregelt; der Künstler — zumeist Charles Lebrun — arbeitete unter den Augen des Ober-Ceremonienmeisters; jeder Person musste in dem Bilde ihr gebührendes Recht geschehen, jede, soviel es nur irgend ging, ihr Gesicht dem Beschauer en face zuwenden. Gelegentlich ist auch noch eine Victoria oder Fama im nicht völlig etiketemässigen Kostüm zwischen die Alongen-Perrücken gemischt. Kleinere Bilder der Zeit enthalten zumeist landschaftliche Darstellungen mit mehr oder minder klarer Andeutung eines wichtigen kriegerischen Vorganges, während sich im Vorgrunde wiederum stets der König und sein Gefolge repräsentirt. Van der Meulen hat eine beträchtliche Anzahl solcher Bilder mit ganz liebenswürdiger Naivetät gemalt. Historisch, im tieferen Sinne dieses Worts, sind all jene Gemälde freilich kaum zu nennen.

Die Zeit König Ludwig's XV. ist viel ärmer an Darstellungen der Art. Man lebte dem momentanen Genusse und hatte kaum noch zur Repräsentation Zeit und Neigung. Neben einigen kleinen Bildern, die, ähnlich wie die oben genannten, auf kriegerische Ereignisse bezüglich sind, hat man an andern Stellen die erlauchten Personen des Hofes aus mythologischen Wolkenscenen herauszusuchen. Auch die Regierung König Ludwig's XVI. hat wiederum nur ein Paar portraittartige Scenen hinterlassen.

Die Zeit der Revolution war einer künstlerischen Darstellung ihrer Thaten und Ereignisse zunächst ebenfalls nicht günstig. Sie hatte sich

allerdings zwar mit der Kunst verbündet. Jacques Louis David, der Maler, einer ihrer eifrigsten Anhänger, dirigitte den theatralischen Pomp der grossen Nationalfeste, aber das wilde Triebrad der Zeit konnte dem eigentlich künstlerischen Schaffen nur wenig Musse lassen. David selbst hat zwar einige Begebenheiten der Revolution gemalt, die jedoch in das Versailler Museum nicht aufgenommen sind. Besonders rühmt man seine Darstellung des Todes Marat's, der sich, nachdem er von Charlotte Corday den tödlichen Stich empfangen, in der Badewanne verblutet; David soll einer der ersten gewesen sein, die auf die Nachricht des Unerhörten sich in Marat's Wohnung begeben, und soll sogleich an Ort und Stelle das Bild concipirt haben. Auch den Schwur im Ballhause hat er in figurenreicher Darstellung gemalt; aber das Bild, das uns durch den Kupferstich bekannt geworden, ist von einem so akademisch theatralischen Pathos erfüllt, dass man deutlich sieht: hier hat der Künstler nicht nach dem Leben gemalt. — Eine Menge zumeist kleiner Bilder stellt kriegerische Begebenheiten aus der Revolutionszeit dar. Ein Theil von ihnen besteht aus Tableaux, landschaftlichen Karten oder Schlachtplänen fast vergleichbar, indem man wie aus hoher Luft herab den Schauplatz des Vorganges überblickt. Mit wundersam kühner Genialität ist in solcher Art ein grosses Gemälde von Bagetti ausgeführt, in welchem man die ganze Alpenkette vor sich sieht, jenseit die Lombardei mit ihren Seen und Flüssen, die Höhen der Apenninen bis weit in das Herz Italiens hinab, adriatisches und mittelländisches Meer zu beiden Seiten. Es soll den Marsch der französischen Armee über die Alpen im Jahre 1800 erläutern. Andre Schlachtbilder sind dagegen als Landschaften im gewöhnlichen Sinne gefasst, deren Staffage durch das betreffende kriegerische Ereigniss gebildet wird. Künstlerische Wärme ist in ihnen gerade nicht zu finden, doch haben sie etwas bulletinartig Bezeichnendes. Der Vordergrund enthält keine Hauptpersonen, da der nivellirende Charakter der Zeit dergleichen nicht gern gesehen haben würde.

Aber die bedeutenden Personen treten doch mehr und mehr wieder als die Seele der Thaten in den Vordergrund der Geschichte; bald absorbiert die Person des ersten Consuls von Frankreich das anderweitige Interesse. Der Bulletin-Charakter der Bilder geht in den Memoiren-Charakter über. Es handelt sich wieder um portraitmässige Schilderung, um die Gruppierung von Persönlichkeiten mit Andeutung eines möglichst prägnanten Moments. Die Darstellung behält noch etwas Frostiges, doch springt die individuelle Bezeichnung gelegentlich schon bedeutend hervor. Charakteristisch erschien mir unter den hieher gehörigen Bildern namentlich eins von Monsiau, das eine feierliche Sitzung der Deputirten der cisalpinischen Republik unter Bonaparte's Vorsitz darstellt. Man fühlt hierin schon die Wichtigkeit des Moments, der eine Anzahl einflussreicher Personen versammelt. Je feierlicher die Geschichte vorschreitet, um so feierlicher werden auch die bildlichen Darstellungen. Die beiden kolossalen Gemälde von David, die Krönung der Kaiserin Josephine durch Napoleon und die Vertheilung der Adler an die Armee, sind Bilder eines höchst imposanten Theatereffekts. Gros, David's Schüler, malte umfangreiche Bilder aus der Geschichte des ägyptischen Krieges, die Schlacht bei den Pyramiden, die Schlacht von Abukir, Napoleon's Besuch unter den Pestkranken zu Jaffa, und wusste auch diesen Darstellungen das Gepräge einer gewissen theatralisch gemessenen Feierlichkeit aufzudrücken. Andre Schlachtbilder,

besonders die aus der Epoche der Kaiserherrschaft, werden wieder in jenem landschaftlichen Sinne behandelt, aber der Kaiser und sein Gefolge nehmen jetzt, wie Ludwig XIV. vor Zeiten, die charakteristische Stelle im Vorgrund ein. Später, und besonders bei den in jüngster Zeit gemalten Napoleonischen Schlachten, verschwindet der landschaftliche Ueberblick des Ganzen mehr und mehr; nur der Kaiser und sein Stab, gelegentlich in irgend einer anekdotischen Situation, bleiben übrig; Kostüm und Physiognomik, Virtuosität der Behandlung werden die Hauptsache. In solchen Bildern ist namentlich Horace Vernet schon ausgezeichnet. Elemente zu einer geschichtlichen Kunst sind in all diesen Bildern verstreut; sie selbst in ihrer eigenthümlichen Bedeutung ist darin noch nicht ausgebildet.

Die Zeit der Restauration wird im Wesentlichen nur durch einige Portraits, mit der Andeutung militärischer Paraden im Hintergrunde, bezeichnet. Dann kommt die Gründung der Juli-Dynastie. Die Ereignisse derselben werden wieder in grössen figurenreichen Bildern verherrlicht, aber wieder haben diese Arbeiten nur einen nüchternen Memoiren-Charakter; es sind grosse Sammlungen von Portraits, jeder Einzelne möglichst genau und erkennbar hingezeichnet, aber kein Athem eines grossen geschichtlichen Lebens darin. Es scheint, als ob die französische Malerei, trotz all ihrer Bestrebungen, über das Aufsammeln einzelner Züge, die zu einer geschichtlichen Kunst führen könnten, nicht hinaus kommen sollte.

Aber schon ist die Meisterhand da, die diese zerstreuten Züge zu einem Ganzen von höchster, wirkungsreichster Bedeutung vereinigt. Horace Vernet, bis dahin nur als ausgezeichnete, geistvoller Virtuos in seiner Kunst bekannt, malt die neusten kriegerischen Thaten der Franzosen, namentlich die Ereignisse ihres algerischen Krieges, und das Fach der historischen Malerei, in der ganzen Eigenthümlichkeit und in der ganzen Grösse seiner Bedeutung, ist gewonnen. In diesen Bildern ist nichts mehr von dem Bulletin- oder Memoiren-Charakter, nichts mehr von einer leeren tableauartigen Andeutung, von inhaltloser Repräsentation, von theatralischem Pomp, von anekdotischer Spielerei. Mächtig und ergreifend entwickelt sich die That über das grosse figurenreiche Bild hin, Alles durchweg mit einer Fülle, Lebendigkeit und Wärme vorgetragen, dass man es mit Händen greifen könnte. Alles in frischer Naivetät, wohlgeordnet, so dass das Bild ganz aus sich spricht, und dabei zugleich — soweit es wenigstens die historische Aufgabe verstattete — in jener Haltung und Gemessenheit, welche durch die Anforderung des höheren Kunststyles bedingt ist. Das Bild z. B., welches den Aufbruch zum Sturm auf Constantine in früher Morgenstunde darstellt, hat in seiner Gesamtwirkung eine so gehalten ernste, fast möcht' ich sagen: tragische Stimmung, dass man aufs lebendigste die ganze Bedeutung des Momentes, auf den ein entscheidender Kampf folgen wird, fühlt. Ein eigenthümliches Interesse gewinnen diese algerischen Bilder natürlich durch die grössere Mannigfaltigkeit des Kostüms. Vor Allem gilt dies von einem der jüngsten hieher gehörigen Gemälde, welches den Ueberfall der Smalah, des Lagerschatzes des Abd-el-Kader, der von den leichten Chasseurs zu Pferde unter Anführung des Herzogs von Aumale genommen wurde, darstellt. Das Bild ist 66 Fuss lang. Man sieht, wie die französischen Reiter gegen das Lager stürmen und dasselbe in geschickter Schwenkung umzingeln. Streitlustige Araber werfen sich ihnen entgegen. In der Mitte des Bildes ist Alles in wilder

Verwirrung, Thiere, Männer, Weiber, Kinder, das mannigfaltigste Lagergeräth, Alles bunt durch einander; die schönen Töchter des Befehlshabers sind im Begriff, aus den Sänften des umgerannten Kameeles, das sie aus der Verwirrung retten sollte, hinabzustürzen. Weiterhin wenden sich die Araber zur Flucht ins Freie. Das Bild ist die wundervollste Erzählung, die je der Pinsel eines Malers hingezaubert hat; die ganze Romantik des Krieges von Afrika, der ganze Widerstreit zwischen den Söhnen der Cultur und den Kindern der Wüste ist darin enthalten; und Alles frisch, warm, natürlich, unbefangen, wie sonst nur in den höchsten Meisterwerken. Das technische Vermögen des Künstlers ist fast räthselhaft. Horace Vernet hat an dem kolossalen Bilde nicht ein Jahr lang gemalt. Der französische Witz hat dies unglaublich Scheinende auch sofort ausgebeutet und eine Karikatur hervorgebracht, die den Meister darstellt, wie er zu Pferde mit Pinsel und Palette an der langen Leinwand vorüber galoppirend, das Bild malt.

Gehen wir von diesen Darstellungen neuester Ereignisse rückwärts zu der grossen Masse derjenigen Bilder, deren Gegenstand vergangenen Tagen angehört, so sind zunächst einige Gemälde mit Vorgängen aus dem Anfange der grossen Revolution des vorigen Jahrhunderts hervorzuheben. Vor Allem ein imposantes Bild von Couder: die Versammlung der États généraux am 5. Mai 1789. Die Aufgabe war unendlich schwierig; eine feierliche, nach strengstem Ceremoniel geordnete Assemblée ohne Andeutung irgend eines dramatischen Vorganges zu malen und doch mehr zu geben, als eine blosser Sammlung von Bildnissen, dies scheint fast über das Vermögen der Kunst hinauszugehen. Dennoch hat Couder das fast Unglaubliche möglich gemacht. Das Bild, bei dem man schräg durch den Saal blickt, macht in der That einen ächt künstlerischen Eindruck. Wie eine Phalanx ist die Schlachtordnung der Glieder des Tiers-État, unter denen sich Mirabeau kühn erhoben hat, zwischen die Reihen der beiden oberen Stände eingeschoben; im Hintergrunde der Glanz der königlichen Tribüne und der Logen mit den Damen. Vor Allem wirken die Massen des Bildes, obgleich das Einzelne keineswegs untergeordnet ist, vielmehr sich durch ebenso meisterliche Virtuosität der Behandlung, wie durch unbefangene Naivetät der Anordnung auszeichnet. Auch hier ist wahrhaft historische Darstellung und vor Allem jene malerische Stimmung, die uns die Grösse des Moments ahnen lässt. Aehnlich, wenn auch nicht eben so bedeutend, sind ein Paar andre Bilder derselben Epoche, namentlich die figurenreiche, doch in beschränkterem Maassstabe gehaltene Darstellung des grossen Föderationsfestes auf dem Marsfelde, von Couder, und der Ausmarsch der Pariser Nationalgarde zur Armee, von Cogniet. Von den inneren Ereignissen der Revolution sind übrigens nur wenig Darstellungen vorhanden. Der Grund hievon wird in dem speciellen Zwecke des Museums liegen; über den ich hernach noch einige Worte werde hinzufügen müssen.

Vielleicht hat die Nähe der Revolutionszeit auf die eben genannten Bilder noch belebend eingewirkt. Bei Weitem die Mehrzahl der Gemälde, die sich mit den Ereignissen früherer Zeit beschäftigen, und namentlich die, welche Scenen des Mittelalters zum Gegenstande haben, sind dagegen minder befriedigend. Die verschiedenartigsten künstlerischen Richtungen gehen in diesen Werken an uns vorüber, ohne dass es darin zu einer grossen Gesammtichtung käme. Es fehlt den Malern vor Allem an einem

markvollen historischen Studium, so dass sie auch nicht zu einer Wiedergeburt der Geschichte zu kommen vermögen. Selbst genauere Kostümdstudien zeigen sich nur gelegentlich, zumeist besteht das dargestellte Kostüm aus Theatergarderobe. Die Aufgabe hebt nur selten den historischen Moment in seiner grossen ethischen Bedeutung hervor; die Darstellung hat im Gegentheil einen mehr oder weniger zufälligen Charakter, wobei der Künstler zufrieden ist, wenn ihm nur Gelegenheit zu irgend einer theatralischen Anordnung oder zur Ausbreitung der bunten Farben seines Malkastens geboten wurde. Selbst Horace Vernet erscheint in den Bildern dieser Art wiederum nur als sehr ausgezeichneter Virtuos; Steuben, Schnetz, Deveria, Delacroix u. A. haben in ihrer Art Tüchtiges, doch im höheren Sinne nicht eigentlich Befriedigendes geleistet, Am wenigsten finden wir Grösse des Styles in diesen Bildern. Signol hat in einer Kreuzzugpredigt des heil. Bernhard von Clairvaux gute stylistische Momente entwickelt. Ary Scheffer, der zu den stylvollsten unter den französischen Künstlern gehört und uns wegen seiner Verwandtschaft mit der deutschen Kunst interessant ist, genügt hier ebenfalls nicht; seine Bilder haben hier eine gewisse oberflächliche Allgemeinheit; nur sein Chlodwig in der Schlacht von Zülpich zeichnet sich durch eine gewisse Grösse des Sinnes aus. Die Franzosen erkennen diese Mängel selbst an; man hat mir mehrfach gesagt, ich würde diesem oder jenem Meister Unrecht thun, wenn ich ihn nach seinen in Versailles befindlichen Gemälden beurtheilen wolle. Die Schnelligkeit, mit der das grosse Museum eingerichtet werden musste, scheint also nicht ganz gute Früchte getragen zu haben; es war wenigstens nicht überall auf eine so siegreiche Genialität, wie sie Horace Vernet in den afrikanischen Bildern dargelegt hat, zu rechnen.

Die historische Richtung der heutigen französischen Kunst ist aber mit den Gemälden von Versailles nicht abgeschlossen. Häufig haben die Künstler nach freier Wahl historische Momente behandelt, die ihnen durch irgend einen grossartigen Conflict, durch irgend ein ergreifendes moralisches Verhältniss zur künstlerischen Darstellung besonders geeignet schienen. In diesen Bildern bemerken wir nicht ganz selten ein sinnvolles Versenken in die Aufgabe, eine lebenswarme, frische, mehrfach auch in edler Haltung gegebene Entwicklung derselben. Die Gallerie des Luxembourg, — ein Museum, welches ausschliesslich der Kunst der Gegenwart gewidmet ist und dessen Meisterwerke eine sehr belehrende Uebersicht über die Richtungen der heutigen französischen Kunst gewähren, — besitzt sehr schätzenswerthe Arbeiten solcher Art. Vornehmlich ausgezeichnet sind die historischen Gemälde von Paul Delaroche, der in ihnen besonders gern Momente der englischen Geschichte dargestellt hat. Seine Bilder des Todes der Königin Elisabeth, der Söhne Eduard's IV. im Tower u. a. m. sind auch bei uns in den Kupferstichen bekannt und geschätzt.

Nur beiläufig kann ich darauf hindeuten, dass eine verwandte und sehr beachtenswerthe Kunstrichtung in Belgien erwacht ist. Wir haben in den beiden grossen Gemälden von Gallait und de Biefve auf einer unsrer Kunstausstellungen sehr ausgezeichnete Beispiele dieser belgisch-historischen Malerei bewundert. Beiden Meistern reihen sich in ähnlichem Streben andre Künstler an, namentlich de Keyser und Wappers. Die

Abdankung Kaiser Karl's V. von Gallait ist aber jedenfalls das Grossartigste und Gediegenste unter den hierher gehörigen Werken.

Ich muss indess noch einmal, und zwar mit einer ebenfalls nicht unwichtigen Bemerkung, auf das Museum von Versailles zurückkommen. Es führt den Namen eines historischen Museums, und insofern allerdings mit Recht, als es historische Darstellungen enthält. Eine künstlerische Belebung und Vergegenwärtigung der Geschichte Frankreichs, wie man nach der ganzen Anlage des Museums schliessen möchte, ist in diesen Darstellungen aber nicht gegeben, — es sind nur Bruchstücke einer solchen, nicht der etwa zufälligen Unvollständigkeit halber, sondern dem Princip nach. Die Inschrift, die mit grossen goldenen Buchstaben den Eingang des Schlosses schmückt, spricht dies Princip unumwunden aus; sie lautet: „*A toutes les gloires de la France.*“ Das ist freilich ganz dem französischen Nationalcharakter entsprechend. „Jeglichem Ruhme Frankreichs“ ist das Museum gewidmet, dem Ruhme, der ein Besitzthum ausmacht, auf welches man stolz ist, wie auf kein andres, dem Ruhme, der zur Nacheiferung unablässig antreiben und anspornen soll. Wohl ist es etwas Edles um den Ruhm und um das Ringen danach; aber er füllt das Leben nicht aus, und die ruhmvollen Tage füllen die Geschichte nicht aus. Auch soll die Geschichte unsre Leidenschaft nicht erregen: sie soll uns belehren, dass wir Herr werden über die Leidenschaft. Die Geschichte ist nicht allein gross in den Thaten des Glanzes; auch in denen des passiven Heroismus, auch in denen des Schreckens und der Noth. Sollen wir die Geschehnisse des Vaterlandes kennen lernen und uns an diesen aufbauen und zu eignem Thun kräftigen, so müssen wir nicht allein die sonnigen Höhen unsrer Geschichte besteigen, auch mit der geheimnissvollen Dämmerung der Wälder, auch mit dem Graven der Abgründe müssen wir uns vertraut machen. So vermischen wir unter den Bildern von Versailles gar manche Scene der französischen Geschichte, deren Erhabenheit uns wohl berechtigt hätte, sie in jenem Museum dargestellt zu finden. Um nur ein Beispiel aus Hunderten anzuführen, bemerke ich, dass Steuben's allgemein bekanntes hochtragisches Bild, Napoleon in dem furchtbar entscheidenden Momente der Schlacht von Waterloo, nicht in das Museum aufgenommen ist und auch kein andres an diesen Moment, keins an den heroischen Ruf: „Die Garde stirbt, sie ergiebt sich nicht!“ erinnert.

Ein deutsches historisches Museum würde von vornherein unter einem wesentlich andern Gesichtspunkte gegründet werden müssen. Bei uns würde, dem deutschen Nationalcharakter entsprechend, von vornherein auf die moralisch veredelnde Bedeutung der Geschichte, auf Darstellungen, die den inneren Kern des geschichtlichen Lebens enthielten, die das poetische Element des Volkslebens zum Bewusstsein brächten, ausgegangen werden. Wir würden dem Werk eine andre Inschrift setzen müssen. Auch künstlerisch würde mit andern Grundsätzen an die Behandlung des Einzelnen gegangen werden; in der deutschen Kunst herrscht, im Gegensatz gegen das genremässige Element, gegen die Richtung auf das einzeln Zufällige, wovon die neueren französischen Künstler ausgegangen sind, mehr grosser Styl, mehr die Richtung auf das Allgemeingültige vor. In solcher Weise ist auch seither die Mehrzahl der historischen Aufgaben, die in Deutschland vorgekommen, von unsern Malern behandelt worden, so z. B. in den grossen Wandmalereien mit Darstellungen aus der Geschichte Karl's des Grossen, des Friedrich Barbarossa und Rudolph's von

Habsburg, die von Schnorr im Festsaalbau des königlichen Schlosses zu München ausgeführt sind; so in den schönen Compositionen aus der Geschichte Karl's des Grossen, die Rethel, ein ehemaliger Zögling der Düsseldorfer Schule, im Rathhause zu Aachen zu malen im Begriff ist. Es haben diese und ähnliche Darstellungen an andern Orten zwar im Allgemeinen mehr noch den Charakter des epischen Gedichts, als den der wirklichen Historie; aber zur grossen und gemessenen Darstellung der Geschichte, — eben zur Andeutung ihres poetischen Gehaltes, bildet solche Richtung wenigstens gewiss eine höchst schätzenswerthe Grundlage und in vielfacher Beziehung ein nothwendiges Bedingniss. Und dass es unsrer Kunst daneben nicht an Lebenswärme, an sinn- und gemüthvollem Eingehen auf das Einzelne gebricht, wer möchte dies läugnen? Lessing's Huss auf dem Concil zu Costnitz enthält in den Köpfen der dargestellten Personen eine Reihe historischer Charaktere, in denen wir die Kunst einer ebenso durchdachten wie beredten Physiognomik bewundern. Haben wir aber, was die Anforderungen der eigentlich geschichtlichen Malerei betrifft, allerdings noch keinen Horace Vernet, so hat sich ja eben auch dieser Meister zu dem was er ist, erst durch die Aufgaben emporgebildet.

Das Museum zu Versailles ist ein höchst umfassender Anfang zu einer Verwendung der Kunst für Zwecke, die der früheren Zeit unbekannt waren und die das geistige Bedürfniss unsrer Zeit zu fordern scheint. Durch Horace Vernet ist für diese Zwecke, in einer einzelnen Beziehung, höchst Bewunderungswürdiges erreicht worden. Aber noch liegt ein unermesslich weites Feld vor uns.

III.

Der Entwurf des Architekten van Overstraeten für die neue grosse Kirche in Brüssel,

unter Berücksichtigung der allgemeinen Strebungen der heutigen Architektur.

(Kunstblatt 1846, No. 15.)

Neben den unzählbaren Entwicklungskrisen, in denen unsre Zeit begriffen ist, verdient der merkwürdige Uebergangs- und Entwicklungszustand der heutigen Architektur gewiss eine sehr entschiedene Beachtung. Nach den conventionellen Schulregeln, die vier Jahrhunderte hindurch die europäische Architektur beherrscht hatten, nach der endlosen Wiederholung der Formen des antiken Systems, die all ihrer Schönheit zum Trotz doch so häufig mit den äussern und innern Bedürfnissen der modernen Zeit in Widerspruch geriethen und daher auch einen guten Theil ihrer eignen Gesetzmässigkeit einbüssen mussten, athmet man endlich wieder auf, indem man ein freieres, mehr oder weniger selbständiges Regieren der architektonischen Kräfte wahrnimmt. Wohinaus dies führen soll, lässt sich natürlich für jetzt noch nicht absehen. Im Allgemeinen hat man, um von