



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

2. David und seine Schule

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

fremde Künstler, eifrige Pflege gefunden hatte, zu hoher Blüthe. Er fand sein Publikum ausschließlich in England, wie er auch die eigenthümliche Schönheit der englischen Aristokratie am lebendigsten wiederzugeben verstand. Der Erbe von Reynolds' Ruhm wurde in unserem Jahrhunderte *Th. Lawrence*. Obschon als Künstler tiefer stehend und zumeist nur durch eine glatte Eleganz des Colorits ausgezeichnet, gewann Lawrence dennoch die Kundschaft der vornehm-höfischen Welt weit über Englands Grenzen hinaus. Die ältere Wiener Portraistengruppe (Amerling, Schrotzberg u. a.) hat sich vornehmlich nach Lawrence gebildet, die höfische Portraistmalerei überhaupt manches von ihm gelernt. Das geschah in derselben Zeit, in welcher auch der englische Stahlstich sich der größten Beliebtheit erfreute, die glatte Härte desselben von den Verehrern gar nicht bemerkt wurde. Die lange Absperrung Englands vom Kontinente während der Napoleonischen Kriege hat dazu beigetragen, daß, als der Verkehr frei wurde, die Werke englischen Ursprungs mit einer großen Neugierde, allmählich auch mit Bewunderung betrachtet, als Muster gepriesen wurden. Diese Absperrung, und das ist viel wichtiger, hat auch die Ausbildung der englischen Eigenart in Sachen des Geschmackes bewirkt. Die englische Kunst blieb von dem französischen Einflusse frei, welchem der Kontinent in so hohem Maße und so lange zinspflichtig wurde.

2. David und seine Schule.

Die Größe und der Umfang des französischen Einflusses auf die Kunst des europäischen Festlandes haben theilweise äußerliche Verhältnisse, wie z. B. die Machtstellung des französischen Kaiserreiches zur Ursache. Es folgten ferner die Völker Europas nur einer alten Gewohnheit, wenn sie ihre Blicke staunend auf Paris richteten. Aber auch die ausnehmende Rührigkeit der französischen Künstlerwelt, die hervorragende Bedeutung einzelner Maler dürfen nicht vergessen werden. Nirgends wurde die neue klassische Richtung so geräuschvoll und mit einem so reichen Aufwande an Mitteln in das Leben eingeführt wie in Frankreich. Eine Persönlichkeit vor allen hat diesen Umschwung herbeigeführt und mit gewaltiger Energie festgehalten: *Jacques Louis David* (1748—1825). Er hielt sich nicht allein selbst für einen der größten Künstler, sondern wurde auch von den Zeitgenossen ohne Widerspruch als solcher anerkannt. Das spätere Geschlecht hat den Ruhmestitel David's arg gekürzt, seine Bedeutung in der Geschichte der modernen Kunst aber nicht bestreiten können. Gerade das bis zum Uebermaße gesteigerte Selbstbewußtsein, seine Geringschätzung aller anderen Künstler und Kunstweisen, sein tyrannisches Auftreten, als ihm in der Revolutions-

zeit seine politische Stellung die Diktatur im Künstlerreiche in die Hände spielte, halfen mit, der von ihm vertretenen Richtung den unbedingten Sieg zu sichern. David's Phantasie gebot über keinen großen Reichthum an Gedanken und bewegte sich nur schwerfällig. Vergebens sehen wir uns bei ihm nach einer Fülle von rasch hingeworfenen Skizzen und freien Zeichnungen um. Auch die Gegenstände, welche er darstellte, hat er keineswegs zum ersten Male gewählt. Dieselben Scenen, z. B. der Raub der Sabinerinnen, sind schon vor ihm gemalt worden. Ueberhaupt hat David nicht etwa zuerst auf die antiken Muster hingewiesen und dieselben in die Kunst eingeführt. Durch die heimischen Tragiker und im Kreise der Malerei durch Poussin war das klassische Element bereits stofflich in Frankreich eingebürgert worden und seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts konnte auf jeder Ausstellung der Akademiker, in jedem "Salon" eine größere Summe von Bildern, welche die antike Mythologie und Heroengeschichte behandelten, gezählt werden. Es verhielt sich aber mit diesen Darstellungen wie mit den antiken Helden auf der französischen Bühne in ihren Federhüten und Tricots. Mit unerbittlicher Strenge drang dagegen David, und darauf beruht seine Bedeutung, auf die Richtigkeit der Darstellung, zunächst auf die äußere Richtigkeit, indem er Geräthe, Waffen, Kleidung antiken Mustern nachbildete, in der Zeichnung der Köpfe an antike Statuen und Reliefs sich hielt. Aber auch die innere Wahrheit strebte er an, so gut er und seine Zeit es verstanden. Rauhe Männertugend, Freiheitsliebe, Patriotismus erschienen, als die leuchtendsten Züge des klassischen Alterthums. Durch ihre Wiedergabe gewann David die öffentliche Meinung, welche schon vor der Revolutionszeit die politischen Ideale aus der Römerwelt holte und vollends während derselben den Traum einer rauhen aber großen und freien Republik verwirklichen wollte. David flocht gern den ernst pathetischen Scenen rührende Episoden ein und huldigte dadurch dem nationalen Geschmacke, welcher durch die sorgfältige Pflege des rhetorischen Schmuckes in der Poesie vorbereitet, zum Rührenden, welches leicht redselig wird, sich befreundeter stellte, als zu dem auf einsamer Höhe stolz sich bewegenden Tragischen. So wird der äußere glänzende Erfolg David's erklärt. David betonte überdies als Künstler die scharfe Bestimmtheit der Zeichnung, die Rundung der Figuren, den Gegensatz von Licht und Schatten in der Färbung. Er duldet nichts Verschwommenes und Unklares und ließ lieber die feinern malerischen Wirkungen bei Seite, als daß er auf das plastische Hervortreten der Gestalten und Gruppen aus dem Hintergrunde verzichtet hätte. Die gründlichen Studien, die vollständige Sicherheit der Hand bei der Wiedergabe jeder Einzelheit, welche seine eigenen Werke zeigen, verlangte er auch

von den Schülern. Zahlreich strömten sie, unter ihnen auch mehrere Deutsche, ihm zu, verwandelten seine Werkstätte in eine ausgedehnte Schule und erhoben David zu einem der einflußreichsten Schulhalter des Jahrhunderts. Zerflohen auch später die Schüler aus einander und verlor auch David's Richtung allmählich an Ansehen: seine Schulmethode blieb noch mehrere Menschenalter in Kraft und wurde ein kostbares Erbe der französischen Kunst, welche der gründlichen persönlichen Vorbereitung, den strengen Studien, der sorgfältigen Ausbildung der Hand, der vollkommenen Beherrschung der technischen Elemente einen großen Theil ihrer Erfolge verdankt.

David's Glanzzeit fällt noch in das vorige Jahrhundert. Er schließt die Entwicklung ab, welche in der Mitte des Jahrhunderts begonnen hatte. Der Schwur der Horatier (No. 243, 1), 1784 vollendet — David zählte bereits 36 Jahre —, führte ihn in die erste Linie der französischen Maler. Das Bild zeigt sowohl die starken wie die schwachen Seiten des Künstlers, welche seitdem fast in allen seinen Werken wiederkehren. Niemand wird leugnen, daß die Scene nur arrangirt, keineswegs aus der tiefsten Seele des Künstlers geschaffen wurde. Man sieht förmlich die geschäftige Hand des letzteren, wie er Beine und Arme der auftretenden Personen in die rechte Lage bringt, die Falten ordnet, die Gruppen wirkungsvoll stellt. Im vollendeten Kunstwerke soll man aber den kritisch erwägenden, grübelnden Künstler nicht bemerken. Die Wahrheit der Darstellung wird erst erreicht, wenn sie gleichsam von selbst sich ergibt, ganz natürlich und nothwendig erscheint. Doch darf auch der Effekt der beiden kontrastirenden Handlungen der schwörenden Horatier und der klagenden Frauen, die Richtigkeit der Zeichnung, die Klarheit aller Bewegungen, der gemessene Ernst des Ausdruckes nicht gering angeschlagen werden. Noch vor dem Ausbruche der Revolution malte David das Brutusbild. Der Konful hat die Hinrichtung seiner Söhne befohlen und läßt, nachdem er die patriotische Pflicht erfüllt, nun auch das natürliche Gefühl des Vaters gelten. Er sitzt in Schmerz versunken zu Füßen der Statue Roms, die Weiber brechen in laute Klage aus, im Hintergrunde sind die Leichname der Söhne sichtbar. Das Bild bewegt sich in demselben Geleise wie der Schwur der Horatier. Die Revolution steigerte Davids äußeres Ansehen. Er schloß sich der siegreichen Partei leidenschaftlich an, gehörte zu den Fanatikern des Convents. Obschon aber seine Stimme in allen Sachen der Kunst, bei der Anordnung der öffentlichen Feste, bei der Einrichtung der Kunstanstalten unbedingte Autorität besaß, so stockte doch sein eigentliches künstlerisches Wirken. Das interessanteste Denkmal seiner Thätigkeit aus dieser Zeit ist der „ermordete Marat“, ein Gemälde, welches lange Zeit

vergeffen war und erft vor etwa zwei Jahrzehnten wieder auftauchte. Unter dem unmittelbaren Eindrücke der Ereigniffe gefchaffen, ift es natürlich aufgefaßt; auch hält es fich ftreng an die Wahrheit und giebt die abfchreckende Häßlichkeit Marats vollkommen treu wieder. Die Schreckenszeit der Revolution erwies fich trotz der pomphaften Worte, die man von der Regeneration der Kunft machte, der letzteren durchaus ungünftig. Ein paar oberflächliche Symbole und froftige Allegorien genügten, den officiellen Kunftbedarf zu decken. Auch nach dem Sturze des Terrorismus, unter der Directorialregierung befferten fich die Kunftzuftände nicht. Man braucht nur auf die modifche Tracht einen Blick zu werfen, welche z. B. Carle Vernet, der Sohn des berühmten Seemalers und Vater des noch berühmteren Schlachtenmalers ohne merkliche Uebertreibung gezeichnet hat (No. 247, 3), nur beobachten, wie diefe Incroyables und Merveilleufen fich tragen, um fich von der lächerlichen Anmaßung, jetzt fei die Zeit des reinen Griechenthums gekommen, zu überzeugen. Eine Wandlung im Gefchmacke, welche auch auf David Einfluß übte, wird dennoch bemerkbar. Entfprechend dem gefteigerten Einfluffe der Frauen in der gefelligen Welt wurde auch die Frauenschönheit für die höchfte erklärt und, was damit zufammenhängt, die Darftellung des Nackten als lockendfte Aufgabe der Kunft gepriefen. David's Raub der Sabinerinnen, nach fünfjähriger Arbeit 1800 vollendet und unter begeistertem Beifalle öffentlich ausgestellt, zeigt den Umfchwung der künftlerifchen Anfchauungen. Die Frauen, welche die Kämpfer trennen, fpielen in der Scene die Hauptrolle, auf die correcte Wiedergabe der nackten Körper wird das Hauptgewicht gelegt. Mit diefem Werke erreichte David den Höhepunkt feiner Wirkfamkeit. Er galt zwar auch während des Kaiferreiches unbetritten als der erfte Maler und genoß Napoleons Gunft und Achtung in hohem Maße. Außer Ceremonienbildern, z. B. Napoleon's Krönung, malte er auch Napoleon, wie er auf feurigem Roſſe feinen Soldaten den Weg über die Alpen zum Siege weist (No. 246, 4), eine wirkungsvolle Ueberfetzung des nüchternen Ereigniffes in das Dramatifch-pathetifche. Doch verftand er nicht mehr, feiner Kunft neue Seiten abzugewinnen, die alte Weiſe verlor aber immer mehr an Lebenskraft. Vollends als David 1816, weil er im Convent für den Tod Ludwigs XVI. geftimmt hatte, in die Verbannung nach Brüffel wandern mußte, hörte fein unmittelbarer Einfluß auf die franzöfifche Kunft auf.

David dankt dem bis zur Schroffheit energifchen Hervorkehren des klaffifchen Elementes einen großen Theil feines Erfolges. Die entgegengefetzten Eigenfchaften, die bis zum Kraftlofen gefteigerte Scheu vor allem Gewaltfamen, die größere Billigkeit des künftlerifchen Urtheiles, welche jeden Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit

von sich wies, verschuldeten, daß eine mindestens gleich reich angelegte Natur gegen David zunächst in Schatten trat.

Piere Paul Prud'hon (1758—1823) stand der klassischen Richtung nicht feindselig gegenüber. Er hat z. B. die Geräte für die Toilette der Kaiserin Marie Luise und die Wiege des Königs von Rom in einem, wie er meinte, klassischen, für uns freilich entsetzlich zopfigen Stile entworfen. Doch erblickte er in dem Studium antiker Muster keinen zwingenden Anlaß, mit der alten Kunstweise völlig zu brechen. Für ihn war das klassische Alterthum das fröhliche Reich der Venus und Amors geblieben. Er zog die malerische Auffassung der plastischen, die Wirkung durch Farben jener durch Linien vor und hielt sich mit wenigen Ausnahmen (ein Mörder [Kain?] von der Gerechtigkeit und Rache verfolgt) von pathetischen Schilderungen fern. Nicht die Tendenz, sondern die größere Natürlichkeit und Wahrheit der Empfindung unterscheidet ihn von der älteren Schule. Vortrefflich versinnlicht die Richtung des auch als Zeichner fruchtbaren Meisters die Entführung Psyche's durch Zephyr (N. 247,3). Namentlich dieses Gemälde verschaffte Prud'hon den Beinamen des französischen Correggio. Zum schönen Flusse der Linien, der weich zarten Behandlung des Fleisches gefellt sich eine wirkungsvolle Anwendung des Helldunkels, wodurch die in volles Licht gesetzten Körpertheile wie schimmernd hervortreten. Auch als Illustrator war Prud'hon, wie so viele Künstler seiner Zeit (Girodet, Gérard) thätig. Seit der Mitte des Jahrhunderts hatte sich die Sitte, Bilder mit kleinen Kupferstichen zu schmücken, immer mehr eingebürgert, in Didot's Ausgaben klassischer und französischer Dichterverke am Ende des Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht. Selbstverständlich fühlt sich Prud'hon von der erotischen Poesie am meisten angezogen. Einer späteren Zeit (1808) gehören die Illustrationen der Neuen Heloise an, von welchen No. 247, 4 eine Probe gibt. Die Tracht des Kaiserreiches ist allerdings nicht darnach angethan, die Stimmung des Gedichtes im Betrachter festzuhalten.

Während Prud'hon erst bei dem jüngeren Geschlechte volle Anerkennung gefunden, mußten andere Maler der Napoleonischen Periode den Preis, welchen ihnen die Zeitgenossen spendeten, mit halbem oder ganzem Vergeßenwerden in späteren Jahren bezahlen. *Girodet* genannt *Girodet Trioson* (1767—1824) schlug anfangs einen ähnlichen Weg ein wie Prud'hon. Sein *Endymion* (1792), im Mondschein von Amor belauscht, betont überwiegend den malerischen Reiz der Situation. Beweglicherer Natur als David, den er sich in der scharfen Zeichnung zuweilen zum Muster nahm, ließ er auch Werke der modernen Poesie auf sich einwirken, so den eine Zeit lang bewunderten *Ossian* und dann *Chateaubriand's* berühmte Dichtung *Atala*. Die Schilderung des Begräbnisses *Atala's* durch *Chactas* und den

Einfiedler (No. 247,1) im Jahr 1808 kann als Vorläufer der romantischen Schule gelten. Unter den Anhängern David's gewann neben dem Meister die glänzendste Stellung *François Gérard* (1770—1835). In dem Gemälde, welches den blinden Belifar mit seinem verwundeten Führer auf dem Arm darstellt, wie er mit dem Stabe den Weg tastet, ohne Ahnung der Nähe eines Abgrundes (N. 247,6), 1795 gemalt, folgt er den Spuren David's, welchen er aber durch die ergreifende Wahrheit des Ausdruckes überragt. Auch die kräftigere Farbe, das gründlichere malerische Studium hat er vor dem Lehrer voraus und wurde dadurch fähig, sich zum beliebtesten Portraitmaler seiner Zeit emporzuschwingen. Gérard's Bildniß der Madame Recamier (1802) besitzt noch jetzt trotz seiner antikisirenden Einkleidung eine große Anziehungskraft. Auch als Schlachtenmaler übte Gérard seine Kunst. Doch hier muß er *Jean Antoine Gros* (1771—1835) den Vorrang lassen, welcher es besser als alle anderen verstand, Napoleon's Siege zu verherrlichen und den Helden zu idealisiren, ohne der künstlerischen Wahrheit — denn mit der historischen nahm er es nicht genau — allzu nahe zu treten. Napoleon bei Arcole, in Jaffa (No. 247,5), bei Eylau haben nicht wenig zur Verbreitung des Napoleonskultus beigetragen, zugleich der nationalen Ruhmesliebe erfolgreich gehuldigt. Die Lebendigkeit der Schilderung wird nur durch die theatralischen Geberden getrübt, die Wirkung des Colorits durch die Schwere des Tones gedämpft. Von ungleich geringerer Bedeutung ist *Pierre Guérin* (1774—1833), welcher gleichfalls in Gegenständen und Formengebung den klassischen Mustern nachging (No. 250,1), aber sich kaum über die äußerliche und oberflächliche Nachahmung der Antike erhob, obschon er sie sowohl von der pathetischen, wie von der sinnlich anmuthigen Seite zu erfassen bemüht war. Dagegen genoß er nach David's Auswanderung als Schulhalter großes Ansehen. Mehrere der hervorragendsten Maler des jüngeren Geschlechtes wurden in seiner Werkstätte erzogen.

3. Carstens und Thorwaldsen.

Mit nicht geringerem Eifer als in Frankreich wurde auch in Deutschland die klassische Richtung eingeschlagen, in der Anlehnung an die Antike, für welche Winckelmann's Schilderungen die höchste Begeisterung geweckt hatten, das Heil der Kunst gefunden. Doch nur die Anfänge erscheinen gleich, Fortgang und Ziel der künstlerischen Bewegung sind vollkommen verschieden. Bereits die Wahl des Stoffkreises, in welchen sich die Gedanken der französischen und deutschen Künstler vertiefen, bekundet einen tiefen Gegensatz. Wie allen romanischen Völkern, so stand auch den Franzosen die römische Welt näher als die griechische; in der letzteren erblickten sie vor-