



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

6. Ingres und die Wiederbelebung der klassischen Richtung

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

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.

müsse. Das Zeichnen — nahezu 1500 Blätter wurden in seinem Nachlasse gefunden — blieb allerdings seine Hauptstärke, welches er unablässig übte, die lineare Schönheit betonte er in jeder Komposition, aber er war nicht blind für die feineren und besonderen Farbenwirkungen und stellte solche in einigen Werken offen in den Vordergrund. Dadurch war er zu einer vermittelnden Rolle in der Kunstentwicklung vortrefflich geschaffen und konnte, nachdem die schroffen Gegensätze bis zur Erschöpfung sich bekämpft hatten, mit seiner Richtung siegreich durchdringen.

Ingres wurde 1780 (nicht 1781, wie gewöhnlich angenommen wird) in Montauban geboren und zuerst von seinem Vater, der selbst die Kunst trieb, unterrichtet. Im Jahre 1796 kam er in David's Atelier und lernte hier das gründliche, genaue Zeichnen, welches ihm vor den Romantikern so großen Vorschub leistete und bei der Achtung der französischen Künstler vor einer korrekten, festen Zeichnung den Einfluß auf die jüngere Generation sicherte. Obschon er bereits 1801 den großen römischen Preis gewonnen hatte, trat er doch die Reise nach Rom wegen der erschöpften Staatsmittel erst nach fünf Jahren an. Wie eine Offenbarung erschienen ihm in Rom Raffaels Werke, die er eifrig studierte, auch kopierte (von Tizians Venus in der Florentiner Tribuna machte er gleichfalls eine Kopie), und deren Einfluß sich in seinen Werken wiederholt deutlich zeigt. Bereits in dieser ersten römischen Periode entwarf er mehrere Kompositionen, an welche er erst am Abend seines Lebens die letzte Hand legte, z. B. Venus Anadyomene und Oedipus vor der Sphinx (1808). Dieses Zurücklegen und Wiederaufnehmen älterer Kompositionen, die öftere Wiederholung eines Bildes (natürlich mit einzelnen Veränderungen) sind für die ruhig bedächtige, sich stets gleichbleibende Natur des Mannes charakteristisch. Denn auch das muß betont werden, daß Ingres schon frühzeitig die Vielseitigkeit seiner künstlerischen Natur offenbarte. Die mannigfachen Richtungen, welche er fast alle mit dem gleichen Erfolge einschlug, sind nicht als Entwicklungsstufen, die sich ablösen, aufzufassen; sie schwebten bereits in seinen jungen Jahren seiner Phantasie mit merkwürdiger Klarheit vor und hielten sich bereits damals das Gleichgewicht. Beinahe für jeden Bilderkreis, welchen Ingres verkörperte, lassen sich aus früheren und späteren Jahren Beispiele nachweisen. Dem Kultus des Nackten huldigte er in der Venus Anadyomene (1808—1810), in der Odaliske, welche sich von der Sklavin mit Musik die Langeweile vertreiben läßt (1819), und in der Quelle (No. 251, 1), der köstlichsten Schöpfung seines Greifenalters (1856). Die letztere überragt an Wohllaut der Linien, an zarter, trotz des dünnen, lichten Farbonauftrages vollendeter Rundung des Körpers die älteren Bilder — sie ist überhaupt das

Schönste, was die moderne Kunst in dieser Gattung geschaffen hat — aber der Grundton klingt doch schon in den Werken der Jugendperiode deutlich an. Porträts besitzen wir ebenfalls aus jedem Jahrzehnte seines Wirkens in großer Zahl und von gleicher Güte. Verriethen es nicht die Tracht und bezeugten es nicht Urkunden, so würde man nimmermehr glauben, daß zwischen dem Bildnisse der Madame Devauçay (1807 gemalt) und jenem der Madame d'Haußonville (1845) beinahe vier Jahrzehnte lagen. Die scheinbar nachlässige, in Wahrheit aber sorgfältig ausgefuchte Stellung, die Schönheit der Umrisse, die Feinheit der Modellirung fesseln in beiden Fällen den Beschauer mit der gleichen Stärke. Eher könnte man bei den zahlreichen männlichen Porträts die ersten Jahre nach 1830 als einen Höhepunkt seiner Kunst auffassen. In diese Zeit fallen die berühmten Bildnisse Bertin's (1832) und des Grafen Molé (1834).

Ingres brachte einen großen Theil seines Lebens außerhalb der Heimat zu. Sein erster Aufenthalt in Italien (Rom und Florenz) währte beinahe zwei Jahrzehnte. Zum zweiten Male ging er (1836—1841) nach Rom, um dort die französische Akademie zu leiten. Die lange Abwesenheit von Paris hielt ihn von der unmittelbaren Theilnahme an den Kämpfen der verschiedenen Kunstparteien fern, sie entfremdete ihn aber durchaus nicht dem geistigen Leben der Franzosen und den mannigfachen Richtungen, welche die nationale Phantasie einschlug. Es gehört vielmehr zu den wichtigsten Zügen seiner Natur, daß er, die kommenden Bewegungen auf dem Kunstgebiete gleichsam vorahnend, stets, ehe noch die neue Richtung in Frankreich sich Bahn brach, dieselbe in einzelnen Werken abspiegelte.

In einer Zeit, in welcher die Koloristenschule in Frankreich sich noch gar nicht regte, lange bevor *Granet* (1775—1849) mit seinen Interieur-Darstellungen alle Welt entzückte, schuf Ingres das Bild: Päpstlicher Gottesdienst in der Sixtinischen Kapelle (1814), dessen Wirkung ausschließlich auf dem reizenden Farbenspiele beruht. In der Wiedergabe genremäßiger Szenen aus der französischen Geschichte, in der Schilderung historischer Anekdoten schreitet Ingres den übrigen Künstlern weit voran. Schon 1814 malte er den spanischen Gefandten Don Pedro di Toledo, der in der Louvre-galerie das glorreiche Schwert Heinrich's IV. küßt, einige Jahre später den König Heinrich IV., welcher vom spanischen Gefandten, während er mit seinen Kindern spielt, überrascht wird, und das farbenreiche Bild, in welchem Philipp V. dem Marschall Berwick das goldne Vließ überreicht. Den Romantikern eilte Ingres mit seiner Francesca da Rimini (1819) voran und bewies in dem Gemälde, daß er gerade so gut, wie jene, ätherische Gestalten zeich-

nen und der Empfindung die volle Naturwahrheit opfern könne. Noch war das orientalische Stoffgebiet nicht entdeckt, als Ingres die ruhende Odaliske malte. So offenbart sich Ingres als der wahre Pfadfinder der modernen französischen Kunst. Und dieser Biegsamkeit der Phantasie, dem hochentwickelten Feingefühle für alle Regungen des Kunstlebens dankt es Ingres, daß seine Wirksamkeit so viele Schulen überdauerte, seine Werke niemals veralteten.

Blieb Ingres, auch wenn er in Italien weilte, im Geiste mit der französischen Kunst verbunden, so übte doch auf seine persönliche Stellung die Abwesenheit von dem großen Sammelplatze der Künstler und Kunstfreunde übeln Einfluß. Er entschloß sich daher 1824 zur Rückkehr und brachte ein großes, für seine Vaterstadt bestimmtes Altargemälde, das Gelübde Ludwig's XIII. (No. 249, 2), mit, welches, im „Salon“ ausgestellt, den Künstler über beide sich damals leidenschaftlich bekämpfende Parteien erhob, die Romantiker zu noch feurigerem Lobe hinriß, als die Klassiker. Der Anklang an Raffaels Madonna di Foligno ist unverkennbar, doch hat das Vorbild den selbständigen Formensinn des modernen Künstlers nicht eingeschnürt. In den beiden Engeln und in dem Könige, welcher Scepter und Krone der Madonna darbietet, folgt der Künstler unbefangen seiner Natur und verknüpft mit schön und rein gezogenen Linien eine größere Bewegtheit der Stellung und des Ausdruckes. Von gleicher Bedeutung wie dieses Bild ist das zehn Jahre später vollendete Martyrium des h. Symphorian. Wie im Triumphe schreitet der Heilige mit ausgebreiteten Armen und gehobenem Kopfe dem Tode entgegen. Auf den Gegensatz zwischen dem begeisterten Heiligen und den trotzigen muskeltarken Liktoren hat Ingres die Wirkung der Scene gebaut und diese auch vollständig erreicht. Beide Gemälde werden stets zu den schönsten Schöpfungen der französischen Kunst gezählt werden; schwerlich wird man das Gleiche von der Apotheose Homers (1842) und der Apotheose Napoleons (1853) auf die Dauer behaupten. In dem ersteren Bilde fehlt der innere Zusammenhang zwischen den zahlreichen, übrigens fein charakterisirten Figuren, Dichtern, Denkern und Künstlern aller Zeiten, die sich um den blinden Sänger versammelt haben; in dem anderen ebenfalls ausgedehnten Werke vermag die Durchbildung aller Einzelheiten den Eindruck der frostigen Allegorie nicht zu verwischen. Die Komposition würde als Kamee in kleinem Maßstabe gezeichnet vortrefflich wirken, ist aber nicht lebendig genug für die Ausführung im Großen.

Ingres darf nicht allein den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, die verschiedenen Richtungen der älteren französischen Kunst wie durch Divination erkannt und in einzelnen Werken angekündigt zu haben, er übte auch auf das jüngere Künstlergeschlecht

einen starken Einfluß. Weder Delaroche noch Delacroix haben eine Schule begründet, dagegen sammelten sich zahlreiche Schüler, in seine Fußtapfen tretend, um den Vertreter des Idealismus. Sowohl der Kultus des Nackten, in der spätern französischen Malerei so sehr vorherrschend, wie die sogenannte archäologische Richtung in der Malerei, das antike Sittenbild, die Verherrlichung des griechischen und römischen Privatlebens, müssen auf Ingres zurückgeführt werden. Seine Stratonike (1839), die Schilderung der Scene, wie der kranke syrische Königssohn unwillkürlich seine Liebe zu seiner Stiefmutter kundgiebt, bildet das Anfangsglied einer großen, noch immer nicht geschlossenen Reihe ähnlicher Darstellungen.

Auch Künstler, welche nicht unmittelbar zu seinen Schülern gehörten, danken ihm zahlreiche Anregungen. Am stärksten äußerte sich sein Einfluß auf dem Gebiete der religiösen Malerei. Unmittelbar aus seiner Schule ging *Jean Hippolyte Flandrin* hervor, eine der liebenswürdigsten Persönlichkeiten und zugleich einer der besten Meister der französischen Künstlerschaar. Im Kreise der monumentalen Kirchenmalerei macht ihm in Frankreich Niemand den ersten Rang streitig, so zahlreiche und tüchtige Künstler — ungleich tüchtiger als im Durchschnitt die religiösen Maler Deutschlands — auf diesem Felde sich erprobt haben. Flandrin hält aber auch den Vergleich mit Overbeck gut aus, der gewöhnlich an die Spitze der modernen religiösen Künstler gestellt wird. Overbeck zeigt in einzelnen Zeichnungen eine tiefere, innigere Empfindung; der französische Meister gebietet aber über einen viel mächtigeren Formenreichtum und besitzt namentlich den Vorzug größerer Natürlichkeit und Unbefangenheit der Darstellung. Seine Gestalten schämen sich nicht ihrer körperlichen Schönheit, erscheinen nicht im Uebermaß frommer Entfagung gebrochen und kraftlos. Mit neunzehn Jahren kam Flandrin, einer Lyoner Künstlerfamilie entstammend, nach Paris und trat in Ingres' Atelier ein. Die Noth des Lebens, die er in allen ihren Bitterkeiten erfuhr, lähmte nicht seine Begeisterung, hemmte nicht den raschen Fortschritt. Als Sieger im Wettstreit um den großen Künstlerpreis kam er 1832 nach Italien, wo er, den Lehren seines Meisters getreu, die Cinquecentisten, dann aber auch die ältere christliche Kunst studierte. Daß er das Zeichnen und Malen nach der Natur nicht vernachlässigte, ist bei einem Schüler Ingres' selbstverständlich. Sein erstes monumentales Werk schuf er 1841 für die Kirche S. Severin in Paris. Die in Wachsfarben ausgeführten Wandgemälde in der Kapelle St. Jean stellen das Abendmahl und die letzten Schicksale des Evangelisten dar. Bedeutender als dieser noch nicht völlig harmonisch komponirte Versuch sind die Fresken (auf Goldgrund), welche er (1844) im Chore der alten Kirche St. Germain des Prés malte, insbesondere der Einzug Christi in Jerusalem und der Weg

nach Golgatha. Den Chorbildern folgten zehn Jahre später an den Wänden des Mittelschiffes zwanzig biblische Darstellungen. Er hielt sich bei der Anordnung dieses Bilderkreises an die mittelalterliche Tradition, welche die alttestamentarischen Szenen den neutestamentlichen, die Verheißung der Erfüllung, gerne gegenüberstellt. Wichtiger als diese äußere Anlehnung an die typologische Kompositionsweise ist die innere Annäherung an den Geist der alten christlichen Kunst. In einfachen großen Zügen schildert er den Kern der Handlung und verstärkt dadurch den Eindruck derselben. Nur auf solche Weise, glaubte er mit Recht, könne der ideale Charakter der religiösen Malerei erhalten werden. Uebrigens beharrte er nicht in sklavischer Abhängigkeit von der alten Kunst. Er gab sowohl der eigenen Individualität, wie in Aeußerlichkeiten, z. B. in der Tracht, der h. drei Könige (No. 253, 3), modernen historischen Anschauungen ihr volles Recht. Flandrin's höchste Leistung bleibt der Doppelfries in der Kirche St. Vincent de Paul (1854). Die Kirche selbst ist bekanntlich von Hittorf nach dem Muster einer altchristlichen Basilika gebaut worden. Der Gedanke lag nahe, auch bei der malerischen Ausschmückung derselben auf ein altchristliches Vorbild zurückzugehen. In der That empfing Flandrin die äußere Anregung zu seinem Werke von den Mosaiken in S. Apollinare nuovo in Ravenna. Trotzdem bleibt das Werk seine persönliche Schöpfung, welcher er alle Vorzüge seiner Phantasie aufprägte. Für das Ernst-Würdevolle wie für das Anmuthige war sein Auge gleich offen. Bei aller gemessenen Ruhe des Ausdruckes und der Bewegung durchzuckt doch alle Gestalten eine tiefe innere Bewegung und warme Empfindung, die volle Lebenswahrheit hat den idealen Schwung in der Schilderung nicht zurückgedrängt. Ueber den zwei Säulenreihen, welche das Mittelschiff tragen, ziehen die Schaaren der Heiligen, rechts die Männer, links die Frauen, in heiliger Andacht dem Altare zu. An ihre Spitze sind die Apostelfürsten gestellt, wie sie die christliche Lehre predigen. Die Bilderreihen nehmen in der Architektur der Kirche die Stellung eines Frieses ein. Den Charakter eines Frieses hat ihnen auch der Künstler gewahrt, dabei aber weisen Bedacht genommen, durch die Mannigfaltigkeit der Bewegungen, durch die Kontraste der Gruppen die plastische Strenge, welche leicht bei einer Frieskomposition bestimmend wirkt, zu mildern.

Ingres war nicht der einzige Schüler David's, welcher trotz dem Banne, der auf David's Kunstweise lastete, eine tonangebende Rolle spielte. Man muß eben bei David die künstlerische Thätigkeit und die Lehrwirksamkeit auseinanderhalten. Die erstere verlor nach dem Siege der Romantiker ihre Bedeutung; dagegen ruhte David's Lehrmethode auf so gefunder Grundlage, daß sie auch, wenn die Schüler

eine andere Bahn einschlugen, sich fruchtbar erwies und große Erfolge sicherte. Man kann sich kaum einen schrofferen Gegensatz denken, als jenen zwischen David's und Leopold Robert's Werken. Dort herrschen die berühmten Helden des Alterthums, hier werden uns namenlose Figuren des modernen italienischen Volkslebens vorgeführt; dort ist die Absicht auf plastische Wirkung der einzelnen Gestalten gerichtet, hier wird auch auf die malerische Stimmung großes Gewicht gelegt. Und dennoch dankt *Leopold Robert* seine Erfolge zu nicht geringem Theile der David'schen Schule. Er lernte hier die gründliche Vorbereitung jedes Werkes, die richtige, sichere Zeichnung, er erwarb sich hier die Fähigkeit, seine Figuren auf einen idealen Boden zu stellen und die Komposition in eine festgeschlossene Form zu bringen. Leopold Robert wurde in der Schweiz (Chaux de Fonds) geboren, ging aber wie so viele Künstler der Westschweiz nach Paris, um hier seine Facherziehung zu vollenden. Ursprünglich zum Kupferstecher ausgebildet, vertauschte er auf David's Rath, in dessen Werkstätte er 1810 eingetreten war, den Grabstichel mit dem Pinsel. Im Jahre 1818 wanderte er nach Rom und blieb bis zu seinem vorzeitigen Ende (er nahm sich selbst in Venedig das Leben) fast ausschließlich in Italien. Anfangs bewegten sich seine Darstellungen aus dem italienischen Leben in den gewöhnlichen Geleisen. Die Briganten, welche damals die Phantasie der Maler und Musiker erfüllten, regten auch Leopold Robert zu zahlreichen Schilderungen an. Bald aber erkannte er, daß sich dem italienischen Volksleben noch andere großartigere Züge ablauschen lassen. Hier lebt noch der Mensch im unmittelbaren Zusammenhange mit der Natur, der Wechsel der Jahreszeiten bestimmt stärker als im Norden die Beschäftigungen und die Empfindungen der Anwohner. Keine rauhe plumpe Hand modellirt die Körper der Männer und formt die Frauen. Bis in die tieferen Schichten herab hat sich der ideale Zug, die Kraft und die Anmuth, die ausdrucksvolle äußere Erscheinung erhalten. Auch wenn nur Kleines und Unbedeutendes vor sich geht, geberden und bewegen sich die Leute, als wenn das Größte und Wichtigste sich ereignet hätte. Aus diesem Holze lassen sich mit leichter Mühe Helden und ideale Figuren schneiden. Je länger Robert in Italien weilte, desto tiefer wurde er von der Schönheit des Naturvolkes ergriffen und von der Ueberzeugung durchdrungen, daß sich auch in einfachen Volksscenen die historische Größe des Volkes, der wunderbar reiche Charakter des Landes wiederspiegele. Er faßte den Plan, das Volk bei seinen Festen und Beschäftigungen, wie sich dieselben an die Jahreszeiten anschließen, darzustellen, so daß sich aber die Scene von einem idealen Hintergrunde abhebt, der Beschauer in eine ernst und mächtig gehobene Stimmung versetzt

wird. Sein Tod vereitelte die Vollendung des Planes. Doch reichen die drei fertig gemalten Bilder hin, das Ziel des Künstlers zu erkennen und den Jubel, mit welchem seine Schöpfungen in der ganzen Welt begrüßt wurden, zu erklären. Die Heimkehr der Wallfahrer von dem Feste der Madonna dell' arco führt uns in den Frühling und nach Neapel. Die Ankunft römischer Schnitter in den pontinischen Sümpfen, von Mercuri meisterhaft gestochen und im Stiche fast besser zu genießen, als in dem verdorbenen Bilde (No. 256, 3), versetzt uns in den Sommer, die Ausfahrt der Fischer von Chioggia in den Winter und nach Venedig. Nicht der besondern malerischen Kunst danken die Bilder ihre große Anziehungskraft. Einzelne Figuren heben sich silhouettenartig von dem Hintergrunde ab, die Kontraste der Färbung stehen zuweilen unvermittelt neben einander, die Lokaltöne erscheinen nicht immer wirksam gedämpft. Welcher unverwüthliche Adel spricht aber aus den Gestalten, wie deutlich erinnern die Bewegungen an die Formen des klassischen Alterthums. Es scheint, als ob ein dunkles Bewußtsein hoher Abstammung die Lust und Heiterkeit vor dem Unbändigen und Maßlosen bewahrt, die gemessene Ruhe zur zweiten Natur gemacht habe. Dazu stimmen vortrefflich die festgeschlossenen Umriffe, welche die Gruppe einrahmen, und paßt der symmetrische Aufbau der ganzen Komposition. Wer etwa die Schilderung in heroische Zeiten in seinen Gedanken übertragen wollte, in den Schnittern z. B. den Auszug eines Stammeshauptes zur Besiedelung neuer Länder erkennen, der würde dem Gemälde keine Gewalt anthun. So gut ist der Ton eines markigen, urwüchsigten Naturlebens getroffen. Ein leichter Hauch von Schwermuth lagert über den meisten Werken Robert's. Diesen Umstand erklärt des Künstlers persönliches Schicksal. Eine unglückliche, unerwiederte Liebe zu einer fürstlichen Frau (Prinzessin Charlotte Napoleon, Schwägerin Kaiser Napoleon's III) warf einen tiefen Schatten in sein Leben. Es muß aber die künstlerische Phantasie überhaupt leicht schwermüthige Züge in dem italienischen Volksleben entdecken. Der Maler, welcher nach Robert sich am meisten in das italienische Volksleben vertieft hat, *Ernest Hébert*, bildete diesen schwermüthigen Ton der Schilderung bis zum Krankhaften aus. Sein berühmtestes Bild: Römische Landleute, einzelne von ihnen vom Fieber bereits ergriffen, fahren auf einer Barke den lehmigen, trüb und langsam fließenden Tiberstrom herab, um der heimtückischen Krankheit zu entfliehen (No. 252, 4), prägt die melancholische Stimmung in der ergreifendsten Weise aus. Daß Hébert im Vergleiche mit Robert die Volkstypen weniger sorgfältig auswählt, der unmittelbaren Wirklichkeit näher tritt, erscheint nicht als bloßer Zufall oder Eigenthümlichkeit nur des einen Künstlers. Die französische

Malerei that überhaupt den gleichen Schritt. Sie ließ, durch das Vorbild Ingres' angefeuert, einem idealen Zug in ihren Schöpfungen willig Raum, mischte aber demselben einen stärkeren sinnlichen Reiz bei und verschmähte selbst einzelne realistische Elemente nicht, um die Darstellungen wirkungsvoller zu gestalten.

Der Kampf zwischen Romantikern und Klassikern war im Kreise der Malerei Jahre lang mit gewaltiger Leidenschaft geführt worden. Auf dem Gebiete der Plastik vollzogen sich die künstlerischen Wandlungen ungleich friedlicher. Auch hier war seit dem Schluß des vorigen Jahrhunderts die klassische Richtung zur Herrschaft gelangt, das Studium der Antike aber niemals so ausschließlich wie in der Schule David's zur Richtschnur genommen worden. Die nicht geringe technische Begabung der meisten französischen Bildhauer lockte zu stärkerer Betonung der äußeren sinnlichen Wirkung, die zahlreichen Portraitaufgaben führten das Auge immer wieder zur Natur zurück. Unter den älteren Vertretern der klassischen Richtung ragen insbesondere *Chaudet*, *Bosio*, *Cortot* und *Lemaire* hervor. Sie fanden bei den monumentalen Bauten, welche in der Napoleonischen Zeit und in der Restaurationsperiode errichtet worden, eine umfassende Beschäftigung. In der Chapelle expiatoire (an der Stelle, wo angeblich Ludwig XVI. und Marie Antoinette begraben worden) waren Bosio und Cortot thätig, Chaudet schuf für das Pantheon das große Relief des sterbenden Kriegers, Lemaire schilderte im Giebelfeld der Madeleine das jüngste Gericht. Mehr zierlich gefällig als schön, an Canova eher erinnernd, als an Thorwaldsen, sind die mythologischen Darstellungen, welche aus diesem Kreise stammen, wie Chaudet's Amor, welcher mit einem Schmetterlinge spielt (No. 297, 2), und Bosio's Nymphe Salmacis (No. 297, 3). Eine Zeit lang fand der aus Genf stammende *James Pradier* (1790—1852) mit seinen sinnlich reizenden, aber durchaus feelenlosen weiblichen Gestalten, die er Psyche, Venus u. s. w. nannte, großen Beifall. Zur Zeit der Julidynastie zählte Pradier zu den angesehensten Künstlern Frankreichs, zu den gefuchtesten Lehrern. In der That gingen aus seiner Werkstatt, da er die technische Seite seiner Kunst vortrefflich verstand, viele tüchtige Bildhauer hervor, seine Werke selbst können sich keiner dauernden Lebenskraft rühmen. Es war ein glücklicher Griff und zugleich die einzige Rettung aus der pseudo-klassischen Manier, als *François Rude* und *Francisque Duret* aus dem naiven Volksleben ihre Motive holten und ebenso wie Leopold Robert die unverfälschten, ursprünglichen Nationaltypen Italiens verherrlichten. Sie brachten die Genresculptur in Höhe, welcher seitdem in Frankreich so zahlreiche Bildhauer mit dem größten Erfolge huldigen. Duret kam aus Bosio's und Guérin's Schule, errang schon mit achtzehn

Jahren den ersten Preis und hielt sich (seit 1824) längere Zeit in Italien auf. Mit dem Neapolitanischen Tarantellatänzer (1833), welchem 1836 der Improvisator (No. 298, 1) folgte, trat er in die erste Reihe der französischen Plastiker. Das lebendige mimische Spiel, der sprechende Ausdruck, den alle Gliedmaßen in ihrer Bewegung kundgeben, erregte allgemeine Bewunderung. Mimische Studien gehörten überhaupt zu den Lieblingsbeschäftigungen des Künstlers. Duret führte seine Werke mit Vorliebe im Bronzegusse aus, doch hat er auch in Marmor (Viktorien im Louvre, die Statue Chateaubriand's in Versailles, Rachel als Phädra, sein letztes Werk, im Théâtre français) bedeutende Werke geschaffen. In ähnlichem Geleise bewegte sich Rude in seinem neapolitanischen Fischer, der mit einer Schildkröte spielt (1833). Auch hier ist die Bewegung der Natur glücklich abgelauscht und das glückliche Dasein eines bedürfnislosen, selbstzufriedenen Jünglings treffend geschildert. Für die Wiedergabe leidenschaftlicher, heftig bewegter Charaktere, wie er sie z. B. in seinem Relief: Ausmarsch der Republikaner 1792 zur Vertheidigung des Vaterlandes (No. 297, 6) versuchte, zeigt sich Rude's Phantasie spröde, dagegen hat er in seinem (in Silber gegossenen) Ludwig XIII. in Dampierre eine der vollendetsten historischen Kostümfiguren geschaffen. Die Verkörperung kraftvoll bewegter, beinahe dramatisch agirender Persönlichkeiten gelang einem anderen Künstler besser. Der Spartakus des *Denis Foyatier*, zweimal, in Bronze und in Marmor, ausgeführt, giebt das Bild des finsternen, Verderben sinnenden Verschwörers in lebendiger Weise wieder. Wie so häufig bei modernen Künstlern, gelang Foyatier ein so glücklicher Wurf niemals wieder. Dem Spartakus kommt noch die Statue des Cincinnatus (gleichfalls im Tuileriengarten aufgestellt) ziemlich nahe, dagegen hatte der Versuch, den archaischen Stil neu zu beleben, in dem Reiterstandbild der Jeanne d'Arc in Orleans (No. 297, 7) einen schlechten Erfolg.

Von der Schultradition, welche in Frankreich mächtiger als in irgend einem anderen Lande herrscht, fühlte sich verhältnißmäßig noch am wenigsten *Pierre Jean David*, 1788 in Angers geboren und nach seinem Geburtsort gewöhnlich *David d'Angers* genannt, bedrückt. Ihn zeichnete überhaupt ein selbständiger, energischer Charakter aus. Die Unabhängigkeit seines Wesens erleichterte ihm die Befreiung von Schulfesseln, machte ihn für die frische, naturwahre Auffassung der menschlichen Gestalt empfänglicher. Die Grenze für lebensvolle Darstellung zeigt sich in seinen Werken weit herausgerückt, das Maß des Ausdruckes und der Bewegung nicht durch die hergebrachten Stilgesetze beengt. Diese Unabhängigkeit war aber auch die Ursache, daß die Erkenntniß seiner Bedeutung sich nur allmählich Bahn brach, wei-

tere Kreise, welche zunächst nur Modekünstlern huldigten, an ihm lange Zeit gleichgiltig vorübergingen. Am meisten bekannt wurde David durch die zahlreichen Porträtbüsten und Reliefs berühmter Zeitgenossen (No. 297, 4). Doch hat er auch bedeutende monumentale Werke, z. B. die Statue Jefferfon's in Washington, das Standbild Corneille's in Rouen (No. 297, 5), das Gutenbergsdenkmal in Straßburg u. a., geschaffen. Unter den frei erfundenen Werken ragen das junge nackte Griechenmädchen, welches den Namen des Freiheitskämpfers Marco Bozzaris auf dessen Grabstein buchstabirt, die Marmorstatue des „letzten Griechen“ Philopömen, welcher mit starker Hand den Pfeil aus der Schenkelwunde herauszieht (im Louvre), und das mächtige Relief im Giebelfeld des Pantheons hervor: das Vaterland, eine in antikem Stile gehaltene Gestalt, von der Freiheit und der Geschichte begleitet, reicht den großen Männern des modernen Frankreich (man bemerkt unter ihnen Malesherbes, Mirabeau, Voltaire, Rousseau, Cuvier, Laplace, Bonaparte, den Tambour von Marengo u. a.) Lorbeerkränze.

David d'Angers wurde durch seine persönliche Natur der realistischen Auffassung zugeführt. Bei einem anderen Bildhauer, dem berühmten Thierbildner *Antoine-Louis Barye*, brachte die Natur der dargestellten Gegenstände diese Annäherung zu Wege. Barye hatte als Knabe eine Handwerkererziehung empfangen; erst mit einundzwanzig Jahren trat er in Bosio's Werkstatt ein, in welcher freilich sein eigenthümliches Talent geringe Nahrung erhielt. Darstellungen der Thiere bildeten die schwächste Seite der klassischen Schule. Ueberhaupt fand er in der officiellen akademischen Welt zeitlebens schlechte Anerkennung und wurde dadurch gezwungen, sich mit dem Kunsthandwerke in Verbindung zu setzen, dessen beste Stütze und glorreichster Vertreter er nachmals werden sollte. Weltberühmt sind die Pariser Bronzen, zu welchen Barye die Modelle lieferte. Damit war sein Wirkungskreis noch lange nicht erschöpft. Außer zahlreichen Thierbildern von monumentaler Größe (der Tiger und das Krokodil, der Löwe im Kampfe mit der Schlange, der Jaguar) schuf er auch größere Gruppen, unter welchen Theseus im Kampfe mit dem Kentauren durch die Kühnheit der Stellungen und die lebendige Wahrheit der Bewegungen hervorragt (No. 297, 8). Theseus ist dem fliehenden Kentauren auf den Leib gesprungen, preßt ihm mit der einen Hand die Gurgel zu und schwingt mit der andern die Keule, welche im nächsten Augenblicke zum tödtlichen Schlage niederfallen wird. Daß selbst Barye sich mit der Modellirung einer Gruppe der drei Grazien versuchte und in seiner Reiterstatue Kaiser Napoleon's (in Ajaccio) zum antiken Kostüme griff, zeigt, daß in der französischen Plastik der Naturalismus von der klassischen Richtung keineswegs durch eine

unübersteigliche Scheidewand getrennt ist. Auf eine Mischung des Naturalismus mit einzelnen der klassischen Tradition entlehnten Zügen hat es in der That die französische Sculptur in ihrer jüngsten Entwicklung vielfach abgesehen.

7. Der Ausgang der klassischen und romantischen Richtung in Deutschland.

Der deutschen Kunst blieben so wenig wie der französischen innere Kämpfe und schwere Krisen erspart. Ihre Entwicklung folgte keineswegs einer scharf geraden Linie, der Aufschwung, welchen sie seit der Berufung Cornelius' nach München und seit der Ausbreitung der Düsseldorfer Schule gewonnen hatte, erfuhr bald eine gewaltsame Unterbrechung. Am Anfange der vierziger Jahre boten die deutschen Kunstzustände ein gar trübes und unerfreuliches Bild. Cornelius' Weggang von München wurde hier doch tiefer empfunden, als die Gegner und Tadler des Meisters erwartet hatten. Die Künstlerschaft entbehrte des angesehensten Hauptes; ihr war wohl bewußt, daß die von Cornelius eingeschlagene Richtung von nun an nicht weiter werde gepflegt werden, sie erkannte aber nicht klar, welchen neuen Weg sie einschlagen sollte. In Berlin hatte sich Cornelius noch keinen Wirkungskreis erworben. Die heftigen Anfechtungen, welche er anfangs dort erfuhr, machten sogar eine erfolgreiche große Thätigkeit ganz unwahrscheinlich. Die friedlich gemüthlichen Verhältnisse, welche das Leben der Düsseldorfer Kolonie so fröhlich gestaltet hatten, bestanden gleichfalls nicht mehr. Die einzelnen Richtungen sonderten sich schärfer ab, zu den inneren künstlerischen Gegensätzen traten vielfach noch konfessionelle Reibungen hinzu. Wohl erweiterte sich die Stoffwelt, insbesondere auf dem Gebiete der Genre- und Landschaftsmalerei. Einzelne Maler suchten das Interesse an ihren Bildern dadurch zuzuspitzen, daß sie auf politische Ereignisse, auf die Strömungen in der öffentlichen Meinung unmittelbar Bezug nahmen. Mit dem größten Erfolge that dieses *Karl Hübner* in Düsseldorf, welcher in seinen Schlesischen Webern, in seinem Jagdrecht (No. 273, 8) geradezu sociale Probleme behandelte. Der große Erfolg des englischen Malers David Wilkie, dessen Werke durch den Kupferstich auf dem Continent weite Verbreitung gefunden hatten, lockte auch deutsche Maler, den Darstellungskreis der Genrebilder zu erweitern, Volkssitten von allgemeiner Geltung in ihnen wiederzuspiegeln, kleine Familiendramen zu erzählen. In jedem Jahre pilgerten nach guter alter Sitte besonders Münchener Künstler nach Italien. Ihre Ziele waren aber nicht mehr dieselben, welche ihre Vorgänger, die Klassiker und Romantiker, zur Romfahrt bewogen hatten. Sie studirten