

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Frankreich (David, Ingres)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](#)

wo ihm die Mittel zur Verfügung standen, eine Anzahl seiner Entwürfe in Ölbilder umzusetzen. Die Malerei war aber entschieden auch Genellis schwache Seite, und so stehen seine Ölbilder (in der Schackgalerie) zweifellos hinter seinen geistreichen und linienschönen Entwürfen zurück. Dagegen besaß Genelli eine ausgesprochene Begabung für die Karikatur. Die Münchener Graphische Sammlung enthält eine Reihe von Handzeichnungen, in denen er Wilhelm Kaulbach und dessen Ruhmverkünderin, die Münchener Allgemeine Zeitung, ebenso genial wie bissig verspottet hat (Abb. 10). Im Jahre 1868 ist Genelli in Weimar verschieden. Mit ihm sank der letzte bedeutende Sproß des deutschen Klassizismus ins Grab.

England

Als Parallelerscheinung zu den deutschen Klassizisten kann der Engländer *John Flaxman* (1755—1826)²⁸⁾ aufgefaßt werden, der auch bei uns noch größere Bewunderung als in seinem eigenen Vaterlande finden sollte. Obgleich von Hause aus Bildhauer, verdankt er seinen Weltruhm weniger seinem Denkmal Nelsons in London und seinen zahlreichen plastischen Idealwerken, als den Umrissen zu Dante und Äschylus und besonders denen zu Homers Odyssee und Ilias, die er, ein Gesinnungsgenosse des Carstens, an der Stätte und im Jahrzehnt der Hauptwirksamkeit dieses Künstlers, im letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts zu Rom ausführte. Leider wurde die Feinheit seiner Linienführung in den Stichen, welche seine Schöpfungen durch alle Welt verbreitet haben, wesentlich beeinträchtigt.

Frankreich

Recht verschieden vom deutschen Klassizismus ist der französische. Wir Deutsche pflegen einen Grundsatz bis zum Äußersten zu befolgen und — zu übertreiben. Den Franzosen ist in Dingen des Geschmacks eine weise und kühle Mäßigung eigen. Bei ihnen vollzog sich der Bruch mit der Vergangenheit, der wie kaum sonst etwas für die deutsche Gedankenkunst des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts bezeichnend ist, durchaus nicht mit derselben Schärfe wie bei uns. Zwar ersetzen auch die Franzosen die Luxuskunst des Rokoko im Zeitalter des Klassizismus durch eine solche, die auf die Massen sittlich erhebend einwirken will und soll. Aber sie schöpfen ihre Vorwürfe nicht aus der Literatur und aus der Philosophie, sondern aus der Geschichte, besonders aus der Geschichte der römischen Republik. An Beispielen antiker römischer Republikanertugend sollen sich die jungen französischen Republikaner fürs Vaterland begeistern. Wie die Politik, so hat auch die Kunst der jungen französischen Republik an die alte römische Republik Anschluß gesucht. Und der einflußreichste Vertreter dieser Kunst war nicht wie seine deutschen Genossen ein stiller, nach innen gerichteter Mensch der Gedanken und der Gefühle, sondern ein Mann der leidenschaftlichen Tat, ein Revolutionär, ja, ein Führer der revolutionären Bewegung: *Jacques Louis David* (1748—1825), dessen Kunst und Leben aufs innigste mit der politischen Geschichte seines Vaterlandes verflochten ist²⁹⁾. Auch die Franzosen suchten in der Fremde Anregung, Vorbilder und Belehrung, aber ihre eigentliche Kunsthauptstadt ist auch während der klassizistischen Epoche niemals Rom geworden, sondern stets Paris geblieben. Jacques Louis David war durch und durch Pariser. — Ferner, die Franzosen legten wie die Deutschen den größten Wert auf den Inhalt der Kunstwerke, nur daß sie darüber die Form nicht vernachlässigten. Davids Technik ist in ihrer Art mustergültig. Die Franzosen lehnten sich wie die Deutschen, ja sogar noch enger als diese, an die Antike an. Während sich nämlich die Deutschen mehr die von der Antike abgeleitete Kunst der italienischen Hochrenaissancemeister: des



Abb. 11 Der Schwur der Horatier von Jacques Louis David — Paris, Louvre (Zu Seite 38)

Michelangelo und Anderer, zum Vorbild erkoren, gingen die Franzosen auf die antiken Kunstwerke selbst, die Statuen und die Reliefs, die Vasen, die Münzen und die geschnittenen Steine zurück. Indessen sahen sie der Antike andere Seiten ab als ihre östlichen Nachbarn. Ihnen kam es weniger auf den ernsten sittlichen Gehalt als vielmehr auf die edle große Gebärde an. Sie interpretierten ihre Vorbilder nach der Seite des Pathetischen, Deklamatorischen, Posierten. Vor allem aber — und darin besteht ein großer Vorzug ihrerseits — schöpften sie ihre Formen nicht nur aus dem Brunnen klassischer Kunst, sondern zugleich aus dem ewig frisch sprudelnden Quell der Natur. Die Franzosen gingen ferner ebenso wie die Deutschen auf die Linie, auf eine schöne, klare, rhythmisch geschwungene Umrißlinie, sowie auf plastisch rund modellierte Form aus, aber dank ihrer glücklichen künstlerischen Sinnlichkeit übersahen sie dabei die Farbe nicht. Freilich ist das Kolorit auch der französischen Klassizisten streng und hart und unterscheidet sich sehr zu seinem Nachteil von der fröhlichen, mannigfaltigen, anmutigen Farbengebung des Rokoko, aber dieser Unterschied ergab sich mit logischer Folgerichtigkeit aus dem Gegensatz der Zeiten. Im Jahre 1794 heißt es in einem unter wesentlicher Mitwirkung Davids verfaßten Rapport der französischen Republik: „Um die Energie eines Volkes zu malen, welches die Freiheit des Menschengeschlechtes proklamiert hat, indem es seine Ketten zerriß, bedarf es stolzer Farben, eines markigen Stils, eines kühnen Pinsels und eines vulkanischen Genies.“ Und dieses „vulkanische Genie“ das war David nicht nur sich selber, sondern auch seinen Zeitgenossen, das ist David aber auch vor dem Forum der streng richtenden Geschichte geblieben. David war der große Lehrmeister, der den Grund zu der sicheren Beherrschung aller Mittel gelegt hat, welche die französischen Künstler das ganze Jahrhundert

hindurch auszeichnen sollte. Er wurde zu Paris geboren und begann als Rokoko-künstler, aber Rom schuf ihn zum Klassizisten um. Als solcher malte er einen Belisar, der Almosen empfängt. Der Schwur der Horatier vom Jahr 1784 begründete seinen Ruhm (Abb. 11). Nach der römischen Sage hatten die Horatier, Drillingssöhne des Publius Horatius, zur Zeit des Tullus Hostilius (672—640), um den Kampf zwischen Rom und Albalonga zu entscheiden, mit den albanischen Curiatiern, gleichfalls Drillingsbrüdern, einen Sechskampf auszufechten. Die Mütter der Curiatier und Horatier waren Schwestern, die ihre Söhne an demselben Tag geboren hatten. Es ist nun der Augenblick gewählt, in dem der Vater der Horatier, in einen wirkungsvollen roten Mantel gekleidet, mit der Linken die drei Schwerter den kampfbereiten Söhnen übergibt, während er mit der Rechten auf ihre Häupter und Waffen den Segen der Götter herabfleht. Hinter ihm sitzen Kamilla und Sabina, in Tränen gebadet, während die Ahne einen Enkel umarmt. Dabei ist der Gegensatz zwischen der weichmütigen, zerfließenden Trauer der Frauen und der tathbereiten Siegeszuversicht der Männer vortrefflich herausgearbeitet, wie das Ganze von der ernsten dorischen Säulenhalle des Hintergrundes höchst wirkungsvoll zusammengeschlossen wird. Auf den Schwur der Horatier folgte Davids Hauptwerk: Die kämpfenden Römer und Sabiner, durch die Frauen — die Töchter dieser, die Gattinnen jener — getrennt. Diese Bilder zeichnen sich vor gleichzeitigen deutschen Schöpfungen durch naturwahre Formengebung, richtige Zeichnung, verhältnismäßig bessere Färbung und namentlich durch eine kräftigere leibliche Gegenwart aus. Aber sie wirken arrangiert, die einzelnen Schwörenden und Kämpfenden scheinen wie die Schauspieler vom Regisseur an ihren Platz gestellt zu sein, sie bewegen Hände, Arme, Beine und Köpfe wie auf Kommando. Man vermißt die Seele, die hinreißend siegreiche Kraft einheitlicher Erfindung. Und dieser Mangel unterscheidet im allgemeinen den französischen Klassizismus von dem deutschen. Mit seinen Horatiern und ähnlichen Bildern gab David den republikanischen Gedanken Ausdruck und erntete lauten Beifall seiner Zeitgenossen und Landsleute. Indessen war David kein Brutus. Als sich Napoleon der Herrschaft bemächtigt hatte, da hielt David keinen Dolch für ihn bereit, sondern er stellte seine Kunst, die ganze Kraft seiner starken deklamatorisch-rhetorischen Begabung in den Dienst der Verherrlichung des Kaisers. Er malte Bonaparte, wie er Josephine zur Kaiserin krönt, und fertigte so das erste jener figurenreichen, aber kunstarmen Repräsentationsgemälde, an denen das 19. Jahrhundert überreich werden sollte. — Im Jahre 1801 erhielt der Künstler den Auftrag, Napoleons Übergang über den St. Bernhard zu malen, und zwar hatte er den Kaiser auf dessen ausdrücklichen Wunsch ruhig auf feurigem Roß



Abb. 12 Napoleon auf dem St. Bernhard von Jacques Louis David
Versailles, Museum

darzustellen (Abb. 12). Proportionierung, Formenwiedergabe und Ausdruck lassen ein tieferes und eingehenderes Studium des Pferdes vermissen, dessen Haltung wie der aufgezwickte Sitz des Reiters mit den unnatürlich hochgezogenen Schenkeln und den schlotternden Zügeln einen „gemachten“ zirkusmäßigen Eindruck hervorruft. Trotzdem ist das Bild klassisch geworden. Und es kennzeichnet auch wie sonst nichts David, Napoleon und die ganze Zeit. Bei aller Gespreiztheit hat es der Künstler verstanden, die unentwegte Entschlossenheit zwingend zur Darstellung zu bringen, mit der sich Napoleon allen Gewalten des Gebirges, des wild entfesselten Sturmes und des feindlichen Heeres zum Trotz behauptet. Die hinreißende Macht des Eroberers ist in der gebieterischen Bewegung der vorwärts deutenden Hand zwingend zum Ausdruck gebracht. David hat Napoleon in der Tracht der damaligen Zeit gemalt; nur der wehende antikisierende Mantel, das Vorbild zahlreicher derartiger Mäntel in Malerei und Bildnerei, verrät den Klassizisten, dient aber zugleich dazu, das Brausen des Sturmes darzustellen, sowie Roß und Reiter zu einer geschlossenen Masse zusammenzuballen. Mit diesem Gemälde, welches den ersten Soldatenhelden des militaristischen 19. Jahrhunderts wiedergibt, schuf David das erste zeitgeschichtliche und Militärbild, zugleich aber auch ein vortreffliches Bildnis. Überhaupt zeichnete er sich nicht nur als republikanischer Tendenz- und kaiserlicher Geschichtsmaler aus, sondern auch in hervorragendem Maße als Porträtiest. Gerade seine Bildnismalerei hebt ihn aus der Zeit heraus und sichert ihm einen hohen, vorübergehende künstlerische Richtungen überdauernden Nachruhm. Mit scharfem Blick schaut er sich seine männlichen Modelle an und bringt sie mit fester Hand auf die Leinwand. Ein gut Stück altmeisterlicher Kraft und Selbstverständlichkeit hat sich in seine Bildnisse herübergerettet. Während die Absichten der deutschen Klassizisten zu sehr aufs Allgemeine, Abstrakte, Typische gerichtet waren, als daß sie die individuelle Mannigfaltigkeit der Natur darzustellen vermocht, ja auch nur gewollt hätten, waren die Franzosen selbst im Zeitalter der Gedankenkunst dank ihrem gesunden Blick für die Natur, der ihnen niemals verloren gegangen war, sehr wohl imstande, Bildnisse zu malen. So sind denn während der klassizistischen Epoche ganz vortreffliche Porträts in Frankreich entstanden, ganz besonders durch Davids Meisterhand. Sein „Barère à la tribune“ (Abb. 13) trägt die für die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert charakteristische Kleidung. Das Gesicht dieses Mannes, eines der französischen Königsmörder, drückt weniger Klugheit als Rücksichtslosigkeit, Verbohrtheit, Schlauheit und Verschlagen-



Abb. 13 Barère à la tribune von Jacques Louis David
(Nach Phot. Braun & Cie.)



Abb. 14 Mme. Récamier von Jacques Louis David — Paris, Louvre

ten übertrumpfen die Fleischteile noch an Helligkeit und lassen sie zugleich um so entschiedener hervortreten. Endlich verstand es David, dieser herbe Republikaner und rauhe Soldatenmaler, nicht nur männliche Persönlichkeiten in ihrer Kraft und Eigenart packend festzuhalten, sondern als echter Franzose und Pariser huldigte er auch weiblicher Anmut und schuf in seiner weltberühmten und durch zahlreiche Nachbildungen weltbekannten Mme. Récamier ein klassisches Gemälde klassischer Empireschönheit (Abb. 14). Mme. Récamier, eine aus Lyon gebürtige Pariser Bankiersfrau, durch Schönheit ebenso sehr wie durch Geist ausgezeichnet, vereinigte in ihrem Salon die Elite der literarischen Gesellschaft und übte so, ohne selbst schriftstellerisch hervorzutreten, einen großen Einfluß auf die Literatur aus. David malte nun Mme. Récamier, wie sie im weißen Kleide auf einem Diwan hingegossen ruht, ein schwarzes Band im reichgelockten Haar. Der steife, vornehme und dennoch behagliche antikisierende Empirediwan bildet einen wundervollen Rahmen für die herrlichen Körperperformen und die anmutigen Bewegungslinien. Die Körperhaltung ist reich an Ansichten. Das Antlitz uns fast in voller Face zugekehrt. Eine Rückenansicht ist uns auch gegönnt. Der Busen, der linke Arm und die Hauptansicht des ganzen Körpers sind in edler Profillinie gegeben. Diese reiche und raffinierte Aufmachung des ganzen Körpers wirkt dabei völlig harmonisch; besonders die unvergleichlich schöne Armlinie gibt der ganzen Komposition diesen wunderbar altmeisterlichen Eindruck des Selbstverständlichen, Ruhigen und Beruhigenden. Die nackten Füße dienen dazu, die Vorstellung des Organischen zu verstärken. Antikisierende Stilisierung und vollste Blutwärme des Lebens sind in diesem Bilde die glücklichste Ehe miteinander eingegangen. Wenigstens was die Komposition anbetrifft. Wer aber die Schwarzweißabbildung gewöhnt ist und vor das großmächtige farbige Original tritt, erstaunt vor den vielen leeren Flächen und dem trockenen Kolorit. Auch als Trachten- und Sittenbild ist die „Mme. Récamier“ für den Klassizismus im Vergleich zu dem vorausgegangenen Rokoko bezeichnend. Damals wurde der Körper des Weibes unten ins Ungeheuerliche erweitert und oben durch das enge Korsett — das Rokoko ist die hohe Zeit des Korsets — zusammengeschnürt, so daß der Tailleneinschnitt aufs schärfste betont wurde und die Brüste über dem Korsett üppig heraus-

heit aus. Die ganze Gestalt hebt sich in wirkungsvoller Silhouette vom schlichten, einfarbigem, schummerigen Hintergrund ab, das Abspreizen der Arme läßt die sonst unvermeidliche peinliche Wirkung vertikaler Parallelen nicht auftreten. Der Rock wirkt als tiefste Fläche, zwischen ihm und dem Fleisch vermitteln die übrigen Gewandstücke; Kragen und Manschet-

quollen, jetzt umfließen stille ruhige Falten den natürlichen Bau des Körpers und lassen seine Formen hindurchschauen, ohne sie aber irgend zur Schau zu stellen. Fürwahr, die Franzosen der klassizistischen Epoche hatten so unrecht nicht, wenn sie sich dem Rokokozeitalter gegenüber ihrer Rückkehr zur Natur rühmten, und war es auch die mit den Augen der Antike angeschaute Natur. David aber war es, der sie so sehen und empfinden lehrte.

Dieser Künstler hatte es in seinem langen und ereignisreichen Leben fertig gebracht, zweien Herren nacheinander zu dienen, der Republik und dem Kaiserreiche. Aber dem dritten durfte er nicht mehr dienen. Weil er seinerzeit im Konvent für den Tod Ludwigs XVI. gestimmt hatte, wurde er nach Napoleons Sturze 1816 in die Verbannung nach Brüssel geschickt. Der Deutsche vermag kaum zu ermessen, was es für den Franzosen, was es für den Pariser bedeutet, Pariser Boden nicht mehr unter den Füßen zu fühlen. Dem Pariser ist ein „Fern von Paris“ in der Tat die Verbannung. So war dies auch für David, den der Tod in Brüssel ereilte, ein tragischer Abschluß seines Daseins.

David ist ein Werkstattmeister gewesen, ein chef d'atelier, der die Kraft besaß, Schule zu machen, junge Talente an sich zu ziehen. Er legte den Grund zu der Stellung der Stadt Paris als Kunsthauptstadt der Welt, zu der sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickeln sollte. Aus allen Teilen Europas, auch aus Deutschland, strömten die Schüler in seiner Werkstatt zusammen. Einer der begabtesten von ihnen, der sich zum beliebtesten Bildnismaler seiner Zeit entwickeln sollte, war *François Gérard* (1770—1837)³⁰), und zu seinem berühmtesten Bildnis hat auch ihm Mme. Récamier gesessen (Abb. 15). Es ist nun nicht ohne Interesse, beider Meister Auffassung und Wiedergabe derselben schönen Frauenerscheinung zu vergleichen. Diesmal erscheint Mme. Récamier sitzend hingegossen auf einen Fauteuil, der wie eine Hälfte des Davidschen Diwans wirkt. Eine gewaltige dorisierende Halle, zwischen deren Säulen hindurch freundliches Buschwerk über den ausgespannten Vorhang herübergrüßt, bildet den reichen dunklen Hintergrund, von dem sich die helle Lichtgestalt wirkungsvoll abhebt. Aber trotz dieser architektonischen Folie fehlt dem Gérardschen Gemälde die strenge Monumentalität, welche das Davidsche auszeichnet. Die Auffassung ist milder, unruhiger, koketter. Auch beschränkt sich der Künstler nicht auf schöne Umrisslinien, sondern er dringt bereits etwas tiefer in die stoffliche Charakteristik ein und läßt das Weiche, Weibliche, sinnlich Reizvolle eines schönen Frauenkörpers leise mitsprechen. Dieser Auffassung entspricht auch die mehr malerische Behandlung. Eines aber stört den sonst harmonischen Gesamteindruck: der übertriebene Wechsel der Ansichten, den der Künstler wahrscheinlich in Übertreibung des Davidschen Vorbildes an-



Abb. 15 Mme. Récamier von François Gérard
Paris, Louvre



Abb. 16 Amor und Psyche von François Gérard
Paris, Louvre

gestrebt, aber nicht so glücklich durchgeführt hat, der schroffe Gegensatz zwischen der uns in Vorderansicht zugekehrten oberen und der ins Profil gestellten unteren Körperhälfte. — Als Klassizist von reinstem Wasser, und zwar als echt französischer Klassizist zeigte sich Gérard in seinem anderen berühmt gewordenen Werke, der Amor- und Psyche-Gruppe (Abb. 16). Wie gegossen wirken diese prallen Körperperformen; wie antikes Marmorrelief diese feinen Gewandfalten, durch welche die jungfräulichen Schenkel hindurchscheinen! — Dabei dieser *esprit français* in der Gruppenbildung, in den Beziehungen der beiden jungen schönen Gestalten zueinander, im Handauflegen, im Umarmen, im Gesichtsausdruck! — Gérard tat sich auch als Schlachtenmaler hervor. Wenn er im allgemeinen die Grundauffassung Davids beibehielt und sie nur gelegentlich etwas milderte, so verkörpert

Pierre Paul Prud'hon (1758—1823)⁸¹) neben Davids hartem, strengem, männlichem Stil die weiche, weibliche, zarte Seite der damaligen französischen Kunst. Die Stimmung, welche uns angesichts der Empiregrabmäler mit ihren umgestürzten oder abgestumpften Säulen und Aschenurnen, angesichts der sentimental Erinnerungstempelchen und des Ruinenwesens in „englischen Gärten“ erfüllt — diese Stimmung weht uns auch aus Prud'hons Werken entgegen. Bezeichnend in dieser Beziehung ist seine Darstellung der in einer Felsen- und Waldlandschaftträumenden Kaiserin Josephine. Prud'hons schwärmerischer Geist vermochte seine Nahrung daher nicht allein aus der strengen und kühlen Antike zu ziehen, sondern er fühlte sich auch von der Renaissance angezogen und bevorzugte gerade den der Antike besonders fern stehenden Correggio. Nicht nur im ausgesprochenen Helldunkel seiner Mondscheinlandschaften, nicht nur in dem glücklich gegebenen Schweben seiner allegorischen, mythologischen und heiligen Figuren, nicht nur — um eine bezeichnende Einzelheit herauszuheben — in dem zappelnden Über- und Durcheinander der vielen Füße und Unterschenkel erinnert er an den Meister von Parma, sondern in der ganzen Denk- und Gefühlsweise, wogegen er an die künstlerischen und besonders rein malerischen Vorzüge jenes größten italienischen Helldunkelmalers nur so weit heranreicht, wie die David und Gérard an die Antike. Sein berühmtestes Werk (Abb. 17) hat Prud'hon selbst mit den Worten beschrieben: „Im Dunkel der Schleier der Nacht, an einem entlegenen und wilden Ort ermordet das habgierige Verbrechen sein Opfer, bemächtigt sich seines Goldes und schaut noch, ob ein Rest von Leben seine Untat aufdecken könnte. Es sieht nicht, daß Nemesis, diese fürchterliche Gehilfin der Gerechtigkeit, es verfolgt, es zu

packen und seiner unbeugsamen Genossin zu überliefern im Begriff steht.“ Der hellste Schein des Mondes ruht auf dem lang hingestreckten, völlig entkleideten Leichnam. Nur das schmerzverzerrte Antlitz und der eine der beiden Arme, die wie die Querbalken eines Kreuzes auseinanderge spreizt sind, ruhen in dem Dunkel, das durch den Schatten des davoneilenden Mörders gebildet wird. In eine charakteristisch diver-

gierende Linie ist dieser zu seinem Opfer gestellt. Seine Silhouette wird durch die hastige Bewegung, das zerfetzte Gewand, das wirre Haar zum Abbild seines Inneren und kontrastiert bedeutungsvoll mit den ruhig fließenden Umrißlinien der zur schönen Gruppe zusammengefügten, über dem Leichnam heranschwebenden Gottheiten. Wem sollte dieses vom Künstler als Ganzes geschaute und daher auch als Ganzes wirksame Gemälde, dessen Behandlung dem Stimmungsgehalt völlig entspricht, keinen Eindruck machen?! — Die Erfahrung hat, wie es scheint, auch fortgezeugt bis auf Franz Stuck herab. Dennoch wird jeder unbefangene Beschauer etwas Gewolltes, Gestelltes, Theatralisches, die große klassizistische Pose auch an diesem Bilde, namentlich aber eine gewaltsame Übertreibung in dem Kopfe des Theaterbösewichtes beanstanden. Dieselben Vorteile und Schwächen besitzt Prud'hons „Raub Psyches durch Zephir“ (Abb. 18). Zephir, mit Schmetterlingsflügeln begabt, von Amoretten unterstützt, trägt Psyche durch die Lüfte davon. Er hebt schmachtend sein Antlitz zu ihr empor, deren Kopf im süßen Halbschlummer auf die linke Schulter zurückgesunken ist. Es ist der Knabe, der zur vollerblühten Jungfrau in Liebe entbrennt. Wundervoll ist hier die Schwebebewegung gegeben, die durch die spiralförmig gewundenen lila Schleier und gelben Tücher aufs wirksamste unterstützt wird. Starkes Nachwirken entschwundener Rokokoanmut hat man an diesem Gemälde mit Recht gerühmt. Prud'hon hat sich übrigens auch als Illustrator französischer und klassischer Dichtungen, namentlich verliebten Inhaltes ausgezeichnet. Seine Akte wirken nicht so statuarisch wie diejenigen Gérards und Davids, sind aber auch noch weit davon entfernt, den weiblichen Körper mit voller Naturwahrheit wiederzugeben. Gegen Ende seines Lebens, im Angesichte des herannahenden Todes ist der Erotiker dann zum Heiligenmaler geworden, hat eine Himmelfahrt und andere derartige Bilder in dem correggiesken Stil seiner heiteren Jugendphantasien gemalt und ganz besonders in einem mit erschütternder Leidenschaft konzipierten Christus am Kreuz den Empfindungen und Qualen Ausdruck verliehen, von denen sein Inneres erfüllt war (Abb. 19). *Girodet Trioson* (1767—1824) erwies



Abb. 17 Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen
von Pierre Paul Prud'hon — Paris, Louvre



Abb. 18 Der Raub der Psyche von Pierre Paul Prud'hon
Paris, Louvre (Zu Seite 43)

genug für ihn, daß er so bedeutenden Gegnern wie Géricault und Delacroix zum Trotz bis zu seinem Tode als der erste Maler Frankreichs galt und — ein 75jähriger Greis — auf der Weltausstellung von 1855 in Paris von Kritik und Publikum einhellig als Sieger gefeiert wurde. Von allen französischen Malern hat er die Grundsätze des Klassizismus am strengsten befolgt, Jahre und Jahrzehnte in Florenz und Rom gelebt, ja sogar in Rom die Stellung eines Akademiedirektors bekleidet. Er hat die von David und den Seinen noch leidlich gewahrte koloristische Überlieferung ganz aufgegeben und den bedeutungsvollen Ausspruch getan: „Die Zeichenschule ist die einzige richtige Malerakademie.“ Ingres steht also in der Hinsicht den deutschen Gedankenkünstlern am nächsten, ohne indessen zu so tiefem koloristischem Unvermögen hinabgesunken zu sein wie sie. Als Romane besaß er auch eine stärkere künstlerische Sinnlichkeit und versäumte niemals über der



Abb. 19 Christus am Kreuz von Pierre Paul Prud'hon
Paris, Louvre (Zu Seite 43)

sich in seinem Bildnis Chateaubriands als vortrefflicher Porträtißt und schlug in seiner Darstellung des Begräbnisses Attalas nach jenem Dichter eine Brücke vom Klassizismus zur Romantik.

David hatte Prud'hon in großmütiger Laune des Überlegenen und aus dem sicheren Gefühl heraus geduldet, daß ihm in jenem trotz seiner abweichenden Kunstananschauungen kein gefährlicher Nebenbuhler erstehen könnte. Anders und ungleich schwieriger lagen die Verhältnisse zur Zeit der zweiten Generation des französischen Klassizismus. Deren Hauptvertreter, *Jean Auguste Dominique Ingres* (geb. 1780 zu Montauban, gest. 1867 zu Paris)³²), hatte sich sein Leben lang des mächtig aufblühenden französischen Romantismus zu erwehren. Ehre

Antike die Natur zu betrachten. Dagegen war sein Phantasieleben nur schwach entwickelt. So lehnte er sich auch unbedenklich an erfundungsgewaltigere Künstler wie Raffael an. Überhaupt war Ingres äußerst beweglichen Geistes, er nahm das Gute und ihm Gemäße, wo er es fand, das heißt: überall, wo er auf Künstler stieß, die seiner zeichnerischen Grundauffassung entgegenkamen. Da die Präraffaeliten dazu gehörten, kann man bei Ingres auch einen romantischen Einschlag feststellen. Allein der Klassizismus überwiegt in seiner Kunst dennoch bei weitem, da die Griechen seinem rein zeichnerischen Ideal eben am meisten entsprachen.

Alle seine Vorzüge und Schwächen spiegeln zwei seiner berühmtesten Gemälde, „Ödipus“ und die „Quelle“, getreu wider. Die Quelle (Abb. 20), ein nacktes junges Weib von einer regelmäßigen, fast gleichgültigen Schönheit, mit in der Mitte gescheiteltem, auf die Schultern herabfallendem Haar steht in einer Felsenschlucht, von Baumlaub überschattet, hoch aufgerichtet da, gerade von vorn gesehen. Das linke Bein ist Standbein, das rechte Spielbein, umgekehrt der linke Arm im Ellbogen eingeknickt, der rechte über das Haupt erhoben, so daß sich gerade und geschwungene Linien vortrefflich im Gleichgewicht halten, mag auch die Gesamtstellung trotzdem einen gezwungenen Eindruck hervorrufen. Und in dieser Stellung gießt die „Quelle“ aus einer Urne Wasser in den See zu ihren Füßen. Der See spiegelt ihre Füße bis über die Knöchel hinauf wider. Ein eigenartiger Effekt, diese Widerspiegelung der Füße und nur der Füße allein! — Die „Quelle“ aber und ebenso der „Ödipus“ sind als einwandfrei gezeichnete Normalakte, die ein ebenso getreues Studium der Natur wie der Antike verraten, höchst interessant, eintönig dagegen in der malerischen Behandlung, geschweige denn daß von geistvoller Auffassung des poetischen Vorwurfs die Rede sein könnte. Der Mangel an Einbildungskraft tritt namentlich in Ingres „Apotheose Homers“ vom Jahre 1827 deutlich zutage (Abb. 21). Vor einem ionischen Tempel thront Homer auf goldenem Throne. Statt der Leier hält er ein Zepter in der Hand. — Neben ihm schwebt eine Göttin in rosenfarbigem Peplum, um ihn zu bekränzen. Zu den Füßen des Thrones sitzt die stolze, blutrot gewandete Ilias mit dem Achillesschwert und die Odyssee im meergrünen Kleide mit dem Ruder des Odysseus. Um den blinden Sänger aber scharen sich huldigend die größten Dichter, Denker und bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Das klassische Altertum ist reich vertreten. Nach einem deutschen Künstler würde man vergebens suchen. Dagegen bilden die Franzosen die Mehrheit; neben ihnen kommen



Abb. 20. Die Quelle von Jean Dominique Ingres
Paris, Louvre



Abb. 21 Apotheose Homers von Jean Dominique Ingres — Paris, Louvre (Zu Seite 45)

besonders die übrigen Romanen zur Geltung. — Derartige Versammlungen von Geisteshelden verschiedener Zeiten und verschiedener Völker sollten ihrer gar viele im Laufe des 19. Jahrhunderts, teils gemalt, teils in Stein gehauen, auf die Apotheose Homers von Ingres folgen. War es nun einst selbst einem so schaffensgewaltigen Künstler wie Rubens, bei dem die künstlerische Sinnlichkeit die auch vorhandene gelehrte Reflexion weit überwog, nicht geeglückt, allegorische und geschichtliche Persönlichkeiten zu einer wahrhaft lebensvollen künstlerischen Einheit zu verbinden, wie hätte es den von des Gedankens Blässe angekränkelten Malern des 19. Jahrhunderts gelingen sollen! — So eintönig sich Ingres bei jener Heldenversammlung, ebenso interessant erwies er sich in seinen einzelnen Bildnissen. Sein Nachlaß enthält 1500 Blätter, die ihn als einen hervorragenden Zeichner kennen lehren³³⁾. Ist auch sein Strich nichts weniger als flott und großzügig, so doch sicher, bestimmt und von wunderbarer Ausdrucksfähigkeit. Schlicht, wie die darzustellenden Menschen waren, gab er sie wieder und gab er sich selbst in ihrer Wiedergabe. Auf dem Gebiete des Porträts, gleichviel ob des gezeichneten oder des gemalten, erreichte er eine unbestreitbare Höhe (Abb. 22). Das Louvrebildnis, das M. Bertin, den Gründer des Journal des Débats, darstellt und das vielfach abgebildet wurde, wird als Typus des *Selfmademan*, wie auch ob der augenblicklichen Erfassung individuellen Lebens stets seine Geltung behaupten.

3. Bildnerei

Italien

An die Spitze des Abschnittes von der Malerei und den zeichnenden Künsten mußte ein Deutscher gestellt werden, weil sich auf diesem Gebiete der Bruch mit der Vergangenheit in Deutschland am entschiedensten vollzogen und das Neue am