



Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Frankreich (Géricault, Delacroix, Delaroche, Meissonier)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-82187)

Farbe jetzt in ihrer Bedeutung für die bildende Kunst wieder erkannt und in ihr altes Recht aufs neue eingesetzt. Während in der klassizistischen und bis zum gewissen Grade auch in der romantischen Kunst das plastisch architektonische Element sich auch in der Malerei vorwiegend geltend gemacht hatte, griff jetzt das malerische auf die Bildnerei und sogar auf die Baukunst über. Die idealistisch-klassizistisch-romantische Kunstrichtung ward von einer realistisch-koloristisch-renaissanceistischen abgelöst: realistisch, weil man weder philosophische Gedanken noch dichterische Empfindungen, sondern reale Ereignisse und Zustände der Gegenwart und der Geschichte darstellte — koloristisch, weil man den Hauptwert auf die farbige Erscheinung legte — renaissanceistisch, weil man den großen Meistern der Renaissance des 16. und 17. Jahrhunderts nacheiferte.

2. Malerei und zeichnende Künste

Frankreich

Die im vorigen Abschnitt besprochenen schlichten Naturalisten Deutschlands und Frankreichs vermochten mit ihrem ehrlichen Streben nach unbedingt treuer Naturwiedergabe wohl eine nicht zu verachtende Unterströmung zu bewirken, nicht aber die hauptsächlich mit den Mitteln der Zeichnung und der Komposition wirkenden Gedankenkünstler aus dem Interesse der Allgemeinheit zu verdrängen und sich selbst an ihre Stelle zu setzen. Dies blieb anderen Männern und anderen Wirkungskräften vorbehalten.

Die eigentlich neue bedeutende koloristisch-realistische Bewegung setzt zuerst und sehr kräftig in der französischen Kunst mit dem großen Maler Géricault, ein paar Jahrzehnte später in Belgien mit Gallait und erst um die Mitte des Jahrhunderts in Deutschland mit Piloty ein. In Frankreich verband sich die neue Bewegung anfangs mit vielen Elementen, die einen Teil vom Wesen der deutschen Romantik ausmachen. Der französische Romantismus ist ein Rückschlag gegen den französischen, wie die deutsche Romantik ein Rückschlag gegen den deutschen Klassizismus. Franzosen wie Deutsche wollen neben dem Verstand die Phantasie und die Seele, Empfindung und Leidenschaft zu Worte kommen lassen, statt fremder und antiker behandeln sie vaterländische und mittelalterliche Stoffe. Während aber die deutschen Romantiker mit den Klassizisten über dem dargestellten Gegenstand die Form, über Form, Zeichnung und Aufbau die Farbe gänzlich vernachlässigen, sind die französischen Romantisten in vollkommenem Gegensatz dazu als wahrhaft *bildende* Künstler zu betrachten und von einem Feuereifer für die Farbe, ja von einer geradezu glühenden Farbensehnsucht erfüllt. Ihr künstlerisches Ideal bringen sie auch in ihrer farbenfreudigen Kleidung zum Ausdruck. Eine rote Weste vor allem ist ihr gemeinsames Abzeichen und bedeutet nicht, daß sie der roten Republik, sondern daß sie lauter Farbenpracht zu jubeln. Rubens ist ihr gemeinsames künstlerisches Ideal. Théodore Géricault (geb. 1791 in Rouen, gest. bereits im Jahre 1824 in Paris)¹¹⁸) steht am Anfang dieser Bewegung. Selbst ein leidenschaftlicher Reiter, begann er mit Reiterbildern, die er aber nicht wie die David und Ingres nach antiken Reliefs und dem Leben mühsam zusammensetzte, sondern ganz und groß aus dem Leben griff. Man muß Davids Napoleon mit Géricaults Offizier der Jäger zu Pferd (Abb. 12 mit Abb. 173) vergleichen, um sich über den Unterschied zwischen französischem Klassizismus und Romantismus klar zu werden. Dort ein posierender Theaterheld auf einem Zirkusgaul, hier ein wahrhaftiger Kriegsmann auf feurigem Kriegsroß. Steckt ja für unsre gegenwärtige Auffassung selbst in Géricaults Reiter noch ein gut Stück Pose und Theater, so muß

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. I. 6. Aufl.

15



Abb. 173 Der „Chasseur à cheval“ von Théodore Géricault
(Zu Seite 225)

man dies einerseits dem pathetischen Franzosen zugute halten, andererseits Géricaults Bild eben nur am Maßstab der Davidschen Kunst messen. Der Jägeroffizier war vom Jahre 1812; 1814 erschien der verwundete Kürassier, der sein Pferd aus dem Gefecht führt und dabei nach der Schlacht zurückschaut. Zum Glanz dieses Bildes trägt allerdings die prachtvolle französische Kürassieruniform, die in dem stählernen Helm mit dem Rosschweif gipfelt, wesentlich bei. Der wehende Mantel enthält noch einen Anklang an Davids Klassizismus, aber sonst ist auch hier alles Licht und Farbe und vor allem Bewegung. Mit der kriegerischen Tracht und dem feurigen Schlachtross kontrastiert in eigenartiger, echt französisch empfindsamer und zugleich echt romantischer Weise der Verwundete! — Außer solch bewegten Soldaten- und Pferdebildern — geradezu hinreißend und über alle Begriffe eindrucksvoll in der Münchener Neuen Pinakothek, z. B.

eine im Galopp auffahrende Batterie! — hat Géricault auch Soldaten- und Pferdeporträts gemalt, letztere in voller Ruhe mit deutlichem Herausarbeiten der Rasse: das türkische, das spanische Pferd usw., erstere von einer merkwürdig kraftvollen Auffassung und von hinreißender Augenblicklichkeit. So hängt im Louvre ein wahrhaft großartiges Brustbild eines Karabiniers (Abb. 174), außerdem ein prachtvolles Selbstbildnis des Künstlers. Für seine geistreiche Auffassung vom Pferde und seine außergewöhnliche Begabung in der Darstellung dieses Tieres sind die in Wasserfarben fein kolorierten Studien in einem Schaukasten des Louvresaales XIV zu Paris höchst bezeichnend. Ganz besonders das Blatt Nr. 2437 (255) mit zwei Pferden, das eine von einem Bedienten geritten, bei denen die Gangart „Trab“ überzeugend zur Darstellung gebracht ist. Géricault dürfte neben dem annähernd gleichaltrigen Deutschen Franz Krüger einer der ersten gewesen sein, denen die überaus schwierige Wiedergabe eines trabenden Pferdes wahrhaft gelungen ist. Sein künstlerisches Wesen aber war zwiespältig. Erschien Géricault in solchen Pferdestudien wie in seinen Bildnissen als der große Naturalist von vollendeter Schlichtheit der Auffassung und einer schier unbestechlichen Sicherheit der Beobachtung, so gab er sich in anderen Werken, der Zwiespältigkeit seines künstlerischen Wesens entsprechend, als der echt französische Romantist von stürmisch hinreißendem Pathos. Der schlichte Naturalismus und die lebensvolle Dramatik bildeten wohl die bedeutendere Seite seiner Begabung, und was er in der Richtung geleistet hat, dürfte ewige Gültigkeit behaupten. Mit seiner pathetisch romantischen Auffassung aber begründete er seinerzeit seinen Weltruhm und griff entscheidend in die Geschichte der französischen Malerei ein, besonders mit dem

„Notfloß der Medusa“ (Abb. 176). Am 2. Juli 1816 erlitt die Fregatte Medusa Schiffbruch. Auf ein schnell zusammengezimmertes Notfloß konnten sich von 400 Passagieren nur 59 flüchten, und diese schmolzen unter dem Einfluß von Entbehrungen, Durst, Hunger und Verzweiflung bis auf 15 zusammen, ehe sie von dem Schiff Argus gerettet wurden. Dieses Ereignis stellte nun Géricault dar, und zwar wählte er den Augenblick, in dem die Unglücklichen auf dem Notfloß des Schiffes ansichtig wurden, das ihnen Rettung bringen sollte. Einige von ihnen erblicken es allerdings nicht mehr, sie sind schon hinübergegangen, andere vermag nichts mehr aus ihrer dumpfen Verzweiflung aufzurütteln, aber die meisten hat ein wahrer Hoffnungsrausch erfaßt. Einer spricht zum anderen, wieder andere stürzen nach der dem Schiff zugekehrten Seite ihres Floßes, einige springen auf ein Faß und wehen mit Tüchern. Der Dramatiker und Kolorist Géricault hat nun den Kampf zwischen Hoffnung und Verzweiflung in einem wilden Widerstreit einander widerstrebender Linien wie in dem Kampf zwischen Hell und Dunkel mit packender Gewalt zum Ausdruck gebracht. Menschen und Segel, Himmel und Meer bilden ein von dramatischem Leben erfülltes Ganzes. Merkwürdig, daß das feindliche Element des Meeres nur eine so geringe Rolle auf diesem Meerbilde spielt! — In der Auffassung vom unbekleideten menschlichen Körper macht sich noch ein Nachwehen des Klassizismus geltend, aber im ganzen welch Gegensatz dazu, welch Gegensatz in diesem Géricault zu seinem Vorgänger David, zu seinem Zeitgenossen Ingres! — Wenn diese ein Bild konzipiert hatten und ausführen wollten, gingen sie ins Museum, studierten sie Gemmen und Reliefs. Géricault ließ sich von dem geretteten Schiffszimmermann das Modell zu seinem



Abb. 174 Der „Karabinier“ von Théodore Géricault
Paris, Louvre



Abb. 175 Das Rennen in Epsom von Théodore Géricault
Paris, Louvre (Zu Seite 228)



Abb. 176 Das Floß der Medusa von Théodore Géricault Paris Louvre
(Zu Seite 227)

Floß bauen. Er ging ins Krankenhaus, in die Anatomie und in die Morgue, studierte nach Kranken, Sterbenden und Toten. Was Wunder daher, daß sein Gemälde, das in den Jahren 1818 und 1819 gemalt wurde, ein ungeheures Aufsehen erregte, einen Sturm der Entrüstung bei den Alten, einen Sturm der Begeisterung bei den Jungen! — Das Notfloß der Medusa war die erste große Tat des erwachenden französischen Romantismus, zugleich das erste der für das 19. Jahrhundert charakteristischen Sensationsbilder, die sich mit ihrem grausigen Inhalt nicht nur an künstlerisch empfängliche Sinne, nicht nur an Kopf und Herz, sondern auch an die Nerven wenden. Das Grausige der Szene erreicht seinen Höhepunkt in dem völlig entblößten Toten, der links auf dem Floße lang ausgestreckt daliegt und dessen Füße mit Lumpen umwickelt sind. In dieser Gestalt hat Géricault sich selbst dargestellt. Darf man daraus auf eine düstere Gemütsart des jungen Künstlers schließen? Ahnte er sein frühes Ende? — Im Jahre 1820 war Géricault in England, wo der Künstler wie der Pferdeliebhaber gleich reiche Anregung empfing, aus der sein berühmtes „Rennen in Epsom“ hervorging (Abb. 175). Unendlich oft nachgebildet und nachgeahmt, ist dieses Gemälde, ganz abgesehen von seiner Bedeutung als Sportheld, kunstgeschichtlich wichtig als erstes wahrhaft hervorragendes französisches Werk des 19. Jahrhunderts aus dem zeitgenössischen Leben. Damit hat der Naturalist in dem Künstler sein bedeutendstes Wort gesprochen. Seine Leidenschaft für Roß und Reiten aber mußte Géricault mit langem Siechtum und frühem Tode bezahlen. Ein Sturz auf einem Spazierritt zog ihm bald nach seiner Heimkehr aus England ein Rückenmarkleiden zu, von dem ihn nach qualvollen Jahren der Tod erlöste.

Ob nicht Géricault, wäre ihm ein längeres Leben beschieden gewesen, den entscheidenden und ausschlaggebenden Einfluß auf die Geschichte der französischen Malerei gewonnen hätte, den nun in Wahrheit Delacroix ausüben sollte? — Eugène



Abb. 177 Dante und Virgil, über den Acheron fahrend — von Eugène Delacroix
Paris, Louvre (Zu Seite 230)

Delacroix¹¹⁹) (geb. 1799 in Charenton, gest. 1863 zu Paris), ein Feuergeist wie Géricault, hat dessen gewaltsam verkürzte Lebensarbeit wieder aufgenommen und das Ziel erreicht, wonach jener gestrebt hatte. Nach unserer Überzeugung, die allerdings der allgemeinen Anschauung zuwiderläuft, war Géricault noch höher veranlagt, nur daß sich in ihm der Naturalist und der Romantiker gegenüberstanden, während Delacroix den Vorzug einer durch und durch geschlossenen Künstlerpersönlichkeit besaß, gleichsam den französischen Romantismus überhaupt verkörperte. Géricault scheint ungleich mehr Maler schlechthin gewesen zu sein, dem die Form über dem Stoff stand, während bei Delacroix die Wahl des darzustellenden Gegenstandes eine wesentlich mit entscheidende Rolle spielte. Der von den „l'art pour l'art“-Kritikern der nachmals „modernen“ Kunsth Bewegung hochgefeierte Delacroix hat also in seinen Werken auch gegeben, was jene einem deutschen Künstler (Böcklin z. B.) als „gemalte Literatur“ vorgeworfen hätten. — Delacroix pflegte stets Vorwürfe aufzugreifen, die irgendwie mit seiner romantischen Grundauffassung zusammenhingen und diese Vorwürfe dann mit großer dramatischer Kraft zu gestalten. Als hauptsächlichstes Darstellungsmittel diente ihm aber nicht das Helldunkel, vielmehr die prachtvolle reiche, satte, glühende, jubelnde und klagende Farbe. Delacroix war ein Dramatiker und ein Maler zugleich aus dem Geschlecht der Tintoretto und Rubens. Er malte seine Bilder, bevor er sie zeichnete. Hatte er die allgemeinen Umrisse festgesetzt, so ging er daran, die großen Farbenflächen anzulegen, wobei er zur Erhöhung eines bedeutenden koloristischen Eindruckes nicht davor zurück schreckte, Komplementärfarben unmittelbar nebeneinander zu setzen: Rot neben Grün, Blau neben Orange. Erst nachdem die Farbenflächen im



Abb. 178 Der 28. Juli 1830 — Die Freiheit als Führerin des Volkes von Eugène Delacroix Paris, Louvre

rischen, musikalischen und literarischen Interessen, wohl gelitten in den Pariser Salons, in denen der „Esprit“ gepflegt wird, und dabei unausgesetzt von geistigem und künstlerischem Ringen erfüllt. Man braucht nur in seinem „Tagebuch“¹²⁰ zu blättern, um den Reichtum seines Innenlebens zu bewundern. Interessant und lehrreich, wenn auch, wie immer bei Künstlern, stark subjektiv gefärbt sind die Urteile, die er über Maler seiner und anderer Richtungen, über die Géricault, Ingres und Millet fällt.

Géricault hatte seinen Hauptschlager mit dem Notflosß vollführt, Delacroix, Géricaults Freund und Bewunderer, hatte zu dessen Figuren auch Modell gesessen. Ihn haben wir in dem brütend dasitzenden Manne (Abb. 176) zu erblicken, der seinen toten Genossen — Géricault — im Arme hält. Delacroix übernahm von Géricault das Motiv des von den Wellen geschaukelten Fahrzeugs und erzielte seinen ersten Triumph mit der Dantebark, die im Jahre 1822 im Salon ausgestellt wurde (Abb. 177): Virgil mit dem Lorbeerkrantz und in rotem Gewande, Dante mit einer roten Kapuze auf dem Haupt werden in einer Barke von Phlegias über den Acheron gesetzt. Die nackten Gestalten der Verdammten hängen sich, klammern sich, beißen sich mit den Zähnen am Rande der Barke fest. Dante hebt entsetzt die Rechte empor, Virgil ist über menschliche Gemütsbewegung erhaben. Also wieder wie bei Géricault Wasser und Mensch, Verzweiflung und sprechende Gebärde. Aber der Gegenstand nicht dem zeitgenössischen Leben, sondern einem Dichterwerk entnommen. Die Auffassung ist nicht so kräftig, das Helldunkel nicht Hauptträger der Stimmung, sondern die bunte lebendige Farbe, die Umrisse sind zerflossen. Dagegen ist die Komposition im großen ganzen in Linien und Farben streng aufgebaut: Virgil bildet die hoch und steil emporragende Mittelachse, Dante und Phlegias stützen ihn diagonal, und von ihnen geht der Kranz von abwechselnd in hellerem und dunklerem Inkarnat gehaltenen Akten aus. — Dieser regelmäßige Aufbau der Komposition wird im „Gemetzel von Chios“ (einem Gemälde aus dem Griechisch-Türkischen Kriege) auch noch darangegeben und die Wirkung lediglich mit koloristischen und dramatischen Mitteln versucht. Tote und Verzweifelte beider Geschlechter, aller Altersstufen liegen und kauern am Boden umher. Mit der Verzweiflung und gar mit der Todesstarrheit kontrastiert die farbenprächtige griechische Nationaltracht. Ein türkischer Reiter hat ein junges, schönes, nacktes Weib an seines

ganzen feststanden, ging er an die Zeichnung der Einzelheiten. So erklärt sich der außerordentlich malerische Eindruck seiner Bilder.

Delacroix war nicht, wie Géricault, eine feine, schlanke Reitererscheinung, vielmehr ein Mann von niedriger Gestalt, auf dessen schwächlichem Körper ein mächtiges Haupt thronte, von langem Haar umwallt, das Antlitz von geistiger Arbeit tief durchfurcht. Er muß ein hochgebildeter Mensch gewesen sein, von mannigfaltigen künstle-

Rosses Schweif gebunden und schleift die Griechin, die Verkörperung des geknechteten Griechenvolkes, am Boden einher. Seine größte Wirkung aber erreichte Delacroix — und hier unterstützt wieder eine äußerst eindrucksvolle Linienkomposition die machtvolle Farbenwirkung — mit dem Bilde des „28. Juli 1830“, dem Bilde der „Freiheit, welche das Volk anführt“ (Abb. 178). Die Freiheit, ein Weib, jung, schön, halbenthüllt, mit einem Stich ins sinnlich Berückende, eine phrygische Mütze auf dem Haupt, eine Flinte in der Linken, mit der Rechten die Trikolore entfaltend, begeistert das Volk zum Kampf auf der Barrikade. Dem jungen Weib zur Seite schwingt, von jugendlicher Begeisterung voll, ein Knabe seine Pistolen; ein Bürger von ausgereifter Manneskraft umfaßt krampfhaft sein Gewehr. Das Gemälde gipfelt koloristisch in den heißen Farben der französischen Trikolore, und alle Linien sind so gehalten, daß diese koloristische Wirkung gestützt und gehoben wird. Es steckt eine hinreißende Kraft in dem Bilde. Man glaubt, die Marseillaise erschallen zu hören. — Lehrreich in dieser Beziehung ist der Vergleich mit der Revolutionsdarstellung von unserem damaligen deutschen Künstler Alfred Rethel (vgl. Abb. 120 mit Abb. 178). Allerdings handelt es sich hier um einen Holzschnitt, dort um ein Ölgemälde. Dementsprechend beruht die Wirkung hier auf markigen gewaltigen Umrißlinien, dort vor allem auf leuchtenden Farben und kräftigem Helldunkel. Ferner ist Delacroix' Geschichtsauffassung revolutionär, diejenige Rethels reaktionär. Dort ist es die Freiheit, hier der Tod, der das Volk auf die Barrikade hetzt. Dort wird das Volk siegen, hier wird es besiegt. Jedes von den beiden Werken hat seine besonderen künstlerischen Vorzüge. Alles in allem genommen erscheint uns jedoch unseres deutschen Landsmannes Darstellung von noch größerer dramatischer Wucht und höherer künstlerischer Schöpfungskraft erfüllt. — In seinem Hamlet mit dem Totengräber zeigt Delacroix die seit Géricault herrschende Hinneigung zum Grausigen und Entsetzlichen in vergeistigter und vertiefter Auffassung. Er versenkte sich gern in die Welt der Dichter und wurde besonders von solchen Stellen, Szenen und Gedankengängen bewegt und zum künstlerischen Schaffen angeregt, die seinem an sich düsteren Gemüt willkommene Nahrung boten. So hier (Abb. 179). Delacroix hat sich in die betreffende Szene (5. Aufzug, 1. Auftritt) vortrefflich hineingelebt und läßt seine Schauspieler mit den ausdrucksstarksten Gebärden auftreten. Der Totengräber reicht Hamlet einen Schädel aus dem Grabe, Hamlet erschauert, und man meint ihn sprechen zu hören: „Dieser Schädel war Yoriks Schädel, des Königs Spaßmacher.“ Wie Shakespeare, so hat Delacroix Scott, Byron, Goethe und Dante illustriert. Ein Franzose illustriert Shakespeare und Goethe! — Das ist Romantismus. Übrigens illustrierte Delacroix die Dichter nicht im landläufigen Sinne, vielmehr schuf er in ihrem Geiste das Gelesene mit den Mitteln seiner Kunst von neuem. Jede Szene, die er gelesen und die ihm Eindruck gemacht hatte, stand sofort nach Form, Farbe, Bewegung und Komposition klar und deutlich vor seinem beweglichen Geiste. Neben dem Staffelei-



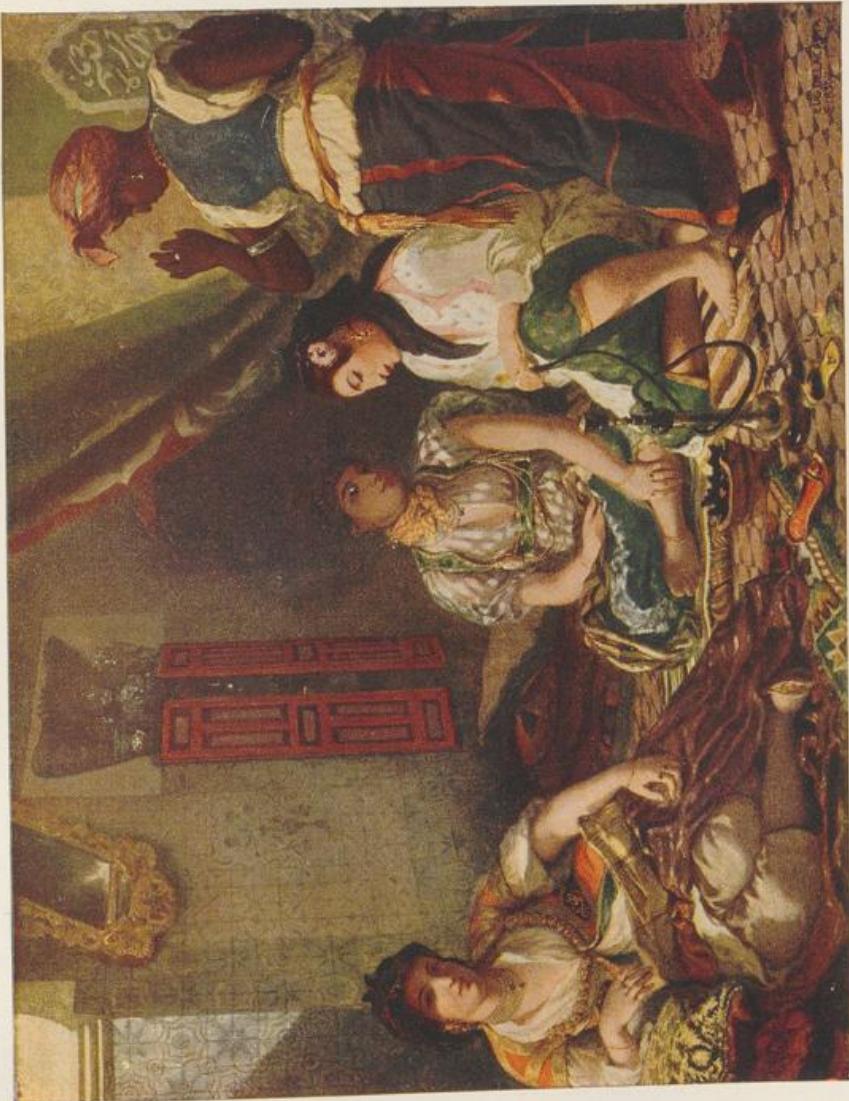
Abb. 179 Hamlet und der Totengräber
von Eugène Delacroix

bild pflegte er auch die monumentale Wandmalerei. So wurde ihm auf Veranlassung seines Freundes Thiers im Jahre 1835 die Ausmalung der Deputiertenkammer im Palais Bourbon übertragen. Den Gipfelpunkt seiner Entwicklung erreichte er aber in Marokko, wohin er als Reisebegleiter einer Gesandtschaft gelangt war, die Louis Philippe an Muley Abd ur Rahmân schickte. Marokko wurde überhaupt für die französischen Romantisten, was Rom für die Klassizisten und Nazarener gewesen war. Üppige Weiber, edle Rosse, bunte Trachten, die Geschmeidigkeit in Haltung und Bewegung der Afrikaner — Licht, Sonne und Farbe und immer wieder die Farbe, das war's, was die französischen Romantisten an Nordafrika bewunderten. Gleich prachtvoll in Kolorit und Beleuchtung, Raumwirkung und Plastik der Figuren ist die Darstellung der algerischen Frauen in ihrem Gemach, die wir hier nach dem Original im Louvre in einer Farbentafel wiedergeben.

Außer Delacroix begeisterten sich an Nordafrika *Decamps*, *Marilhat* und der vortreffliche Pferdemaler und ausgezeichnete Verfasser des sehr lesenswerten, ja geradezu hervorragenden Buches „Les maîtres d'autrefois“ *Eugène Fromentin* (1820—76) (Abb. 180). Fromentin hat sich darin über die großen niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, die Rubens, Rembrandt und ihre Schulen ausgesprochen, Beobachtungen angestellt und Urteile gefällt, die auch gegenwärtig noch die ernsteste Beachtung unserer bedeutendsten Kunstschriftsteller finden. Man erkennt aus diesem Buche wie aus Delacroix' Tagebuch, welch feingebildete Männer die französischen Maler jener Zeit waren.

Delacroix kam es nicht so sehr auf die Wiedergabe des Südens an sich an, als daß dieser ihm Anlaß bot, sein urpersönliches künstlerisches Wesen zu offenbaren. Wie sehr auch er noch in seiner Vorstellungswelt von den klassizistischen Anschauungen beherrscht war, gegen die er mit seinen Gemälden als Befreier auftrat, beweisen gerade seine Briefe aus Marokko. Nichts Höheres weiß er zum Lobe der Marokkaner anzuführen, als daß er in ihnen „wahrhaftig die antike Schönheit wiedergefunden“. Und so greift denn auch Delacroix gelegentlich antike Stoffe auf, aber er läßt sich dazu nicht durch Marmorstatuen, sondern durch Menschen von Fleisch und Blut begeistern. Endlich hat Delacroix auch religiöse Vorwürfe gemalt, soweit sie dramatisch und leidenschaftlich waren. Delacroix malte Bewegung und Leidenschaft in jeglicher Gestalt, gleichviel, ob er sie in der Bibel, in der Dichtung oder im Leben — gleichviel, ob er sie bei liebenden oder kämpfenden Menschen, bei wilden Tieren oder bei den Elementen fand. Jeden Morgen zeichnete er, bevor er an seine Arbeit ging, einen Arm, eine Hand, ein Stück Draperie nach Rubens, aber die unerschütterliche geistige Gesundheit dieses Altmeisters ging dem Nachfahren gänzlich ab. Er war ein kränklicher Melancholiker, dem seine künstlerische Tätigkeit nur eine vorübergehende Zerstreuung und Betäubung brachte, der aber sonst beständig über den Abgrund des menschlichen Daseins nachgrübelte. Dazu kam die Mißachtung der Welt, denn dieser große Künstler blieb zeitlebens ein verkanntes Genie und sollte erst nach seinem Tode allgemeine Anerkennung finden.

Für das nachfolgende französische Malergeschlecht, für die eigentlich „moderne“ Schule ward Delacroix, so fern er ihr in den Ausdrucksmitteln wie schließlich auch in der Auffassung stand, dennoch geradezu zum Leitstern und Propheten. Auf einem vortrefflich gemalten und tief ergreifenden Bild von Fantin-Latour im Musée des Arts Décoratifs, Tuilerien (vgl. Teil II dieses Buches), sind einige der Führer der modernen Bewegung, unter ihnen Manet, Whistler, Fantin-Latour selbst und die Schriftsteller Emile Zola und Baudelaire, in Liebe und Bewunderung um das Bildnis des abgeschiedenen Delacroix vereinigt, und dieses Gemälde führt den charakteristischen Titel: „Hommage à Delacroix“. Man verehrte in Delacroix den ersten großen wirklichen Maler, der die französische Kunst aus den Fesseln des



Algerische Frauen in ihrem Gemach von Eugène Delacroix

Paris, Louvre

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

rein zeichnerischen, akademischen, theatraisch historischen, äußerlich großartigen, aber innerlich hohlen sogenannten „Pompier-Stils“ der David und Ingres befreit hat. Der Spitzname „Pompier-Stil“ geht auf die von David und den Klassizisten

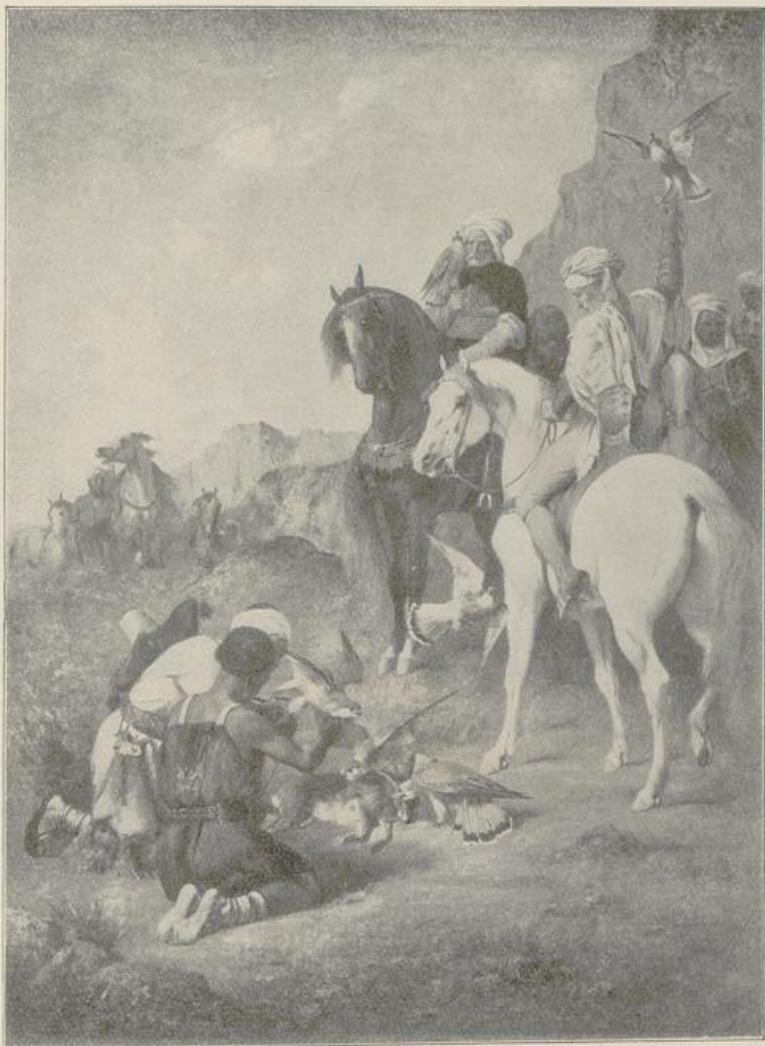


Abb. 180 Falkenjagd in Afrika von Eugène Fromentin Paris, Louvre
(Zu Seite 232)

gemalten Römer zurück, welche Metallhelme tragen wie die französischen Feuerwehrleute, die „Pompiers“.

Gerade das entgegengesetzte Schicksal wie Delacroix ward *Paul Delaroche* (1797—1856)¹²⁰ zuteil: laute Bewunderung im Leben, scharfe Kritik nach dem Tode. Zu seiner Volkstümlichkeit trugen die Kupferstecher wesentlich bei, die seine Erfindungen in alle Welt verbreiteten. Getragen von der Gunst und dem Beifall sämtlicher Parteien, suchte er Geschichte vorzutragen. „Warum soll es dem Maler verwehrt sein, mit den Geschichtsschreibern zu wetteifern? Warum soll nicht auch der Maler mit seinen Mitteln die Wahrheit der Geschichte in ihrer ganzen Würde und

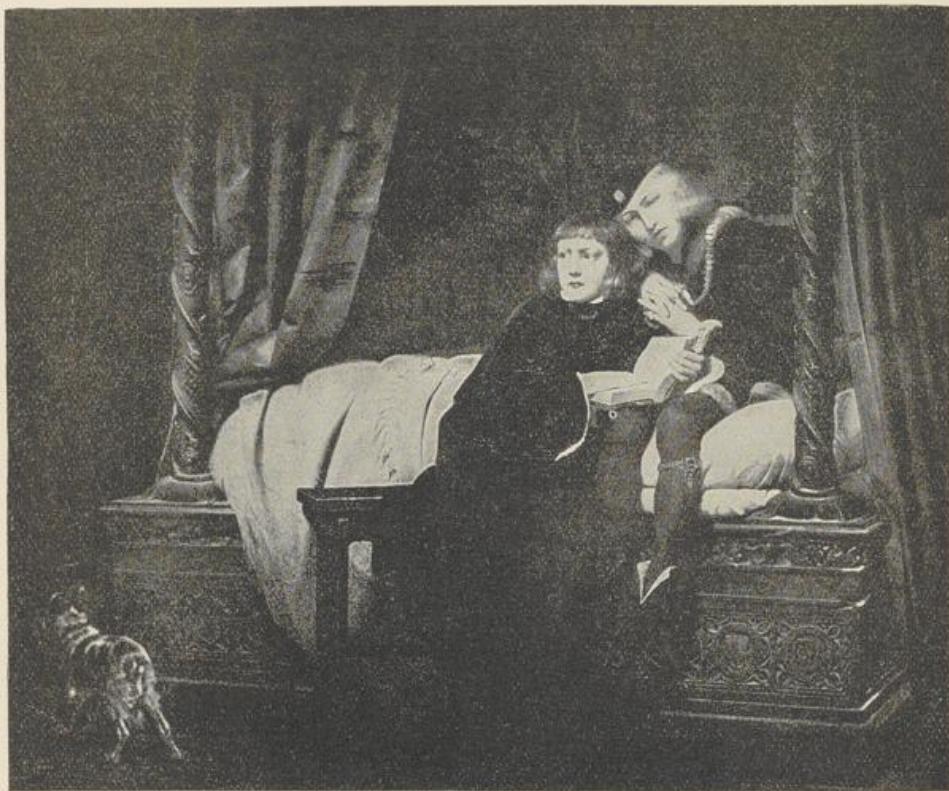


Abb. 181 Die Kinder Edwards IV. von Paul Delaroche Paris, Louvre

Poesie lehren können? Ein Bild sagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin fest überzeugt, daß die Malerei ebensogut wie die Literatur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken.“ Aber auf der Höhe dieser seiner stolzen Sprache stand Delaroche’s Schaffen nicht. Der deutsche Maler Kaulbach war wirklich Geschichtsphilosoph, der die Ergebnisse aus den geschichtlichen Tatsachen zu ziehen, in die Darstellung großer Ereignisse gleichsam ihre Ursachen und den Ausblick auf ihre Folgen hineinzuflechten verstand. Paul Delaroche dagegen beginnt die lange Reihe derjenigen „Historienmaler“, denen der oben (S. 199) erwähnte Amerikaner *Benjamin West* als Vorläufer gedient hatte und die in der Vorführung furchtbarer Begebenheiten, in „gemalten Unglücksfällen“, wie Schwind später spottete, gewissermaßen in Mord und Totschlag schwelgten. Dabei war seine Schaffensweise fürwahr keine geniale. Wenn der hochgebildete, tief veranlagte Delacroix bei der Lektüre eines Dichterwerkes auf Situationen stieß, die seiner schwermütigen Grundanschauung entsprachen, so standen sie sofort mit voller plastischer Anschaulichkeit nach Form, Farbe und Beleuchtung vor seinem inneren Auge. Bei Delaroche dagegen folgte auf einen ersten Entwurf eine ausgeführte Skizze in Wasserfarben, auf diese ein Studium von Gruppierung, Haltung und Beleuchtung — wie bei Tintoretto — an kleinen Wachsfiguren, endlich ward erst das eigentliche Ölgemälde begonnen. Ein vorherrschend dumpfer Farbenton entsprach den dargestellten Gegenständen wie der düsteren Gemütsart des Künstlers. Um seinen Gemälden den Charakter geschichtlicher Echtheit zu verleihen, stattete er sie in bezug auf Trachten und Möbel genau so aus, wie es dem Zeitsil gemäß zur dargestellten Handlung paßte. So

ward Delaroche zum ersten der sogenannten „Accessoire-Maler“ des 19. Jahrhunderts, die ihren Bildern dadurch besondere Reize zu verleihen suchten, daß sie Trachten und kunstgewerbliche Gegenstände vergangener geschmackvollerer Jahrhunderte, oft an sich schon hohe Kunstwerke, auf ihren Bildern wiedergaben. Delaroche war also der Erfinder dessen, was man später auf der Bühne und in übertragenem Sinne auch in der bildenden Kunst als „Meiningerei“ zu brandmarken pflegte und was gegenwärtig wieder bei historischen Darstellungen das Kino anstrebt. Er ließ seine Modelle, ehe er sie in den alten Prachtgewändern malte, diese oft tagelang tragen, damit sie sich darin frei und ungezwungen bewegen lernten. Alles in allem genommen, hat mithin Delaroche die von Delacroix und Géricault auf die Höhen freien Künstlertumes emporgehobene französische Malerei wieder auf den theatralischen Standpunkt der David und Ingres herabgezerrt, nur daß sich der Kolorist anderer Ausdrucksmittel bediente als jene Zeichner. Eines muß man indessen Paul Delaroche auch heute noch — trotz Muther — zuerkennen: er hat es verstanden, in poetischem Sinne Stimmung zu erwecken. Ganz besonders glücklich wußte er den fruchtbarsten Augenblick vor oder nach der Katastrophe auszuwählen. So malte er Mazarin auf dem Totenbett, Cromwell am Sarge Karls I., die Kinder Eduards IV. vor ihrem Tode (Abb. 181): Die Kinder, eng aneinander geschmiegt, haben sich mit ihrem Buche getröstet. Plötzlich schlägt das Hündchen an. Und man glaubt bereits dröhrende Schritte aus der tiefen Finsternis zu vernehmen. Das eine Kind unterbricht lauschend die Lektüre. Der Beschauer aber fühlt, daß hier ein schreckliches Schicksal im Heranschreiten begriffen ist. — Die Ermordung des Herzogs Heinrich von Guise (Salon 1835, Abb. 182) gilt als Delaroches Meisterwerk. Packend wirkt der Gegensatz zwischen der festlichen Zimmerausstattung und dem Leichnam; der Gegensatz zwischen der mannigfaltig und lebhaft bewegten Gruppe von Lebendigen und dem einsam daliegenden erstarnten Toten; die starke Cäsur dazwischen, in welche der Kronleuchter schwer herabhängt und auf welche die Degenspitze zugekehrt ist; die vortreffliche Übereinstimmung der kräftigen Helldunkelgegensätze mit dem ganzen Stimmungs-

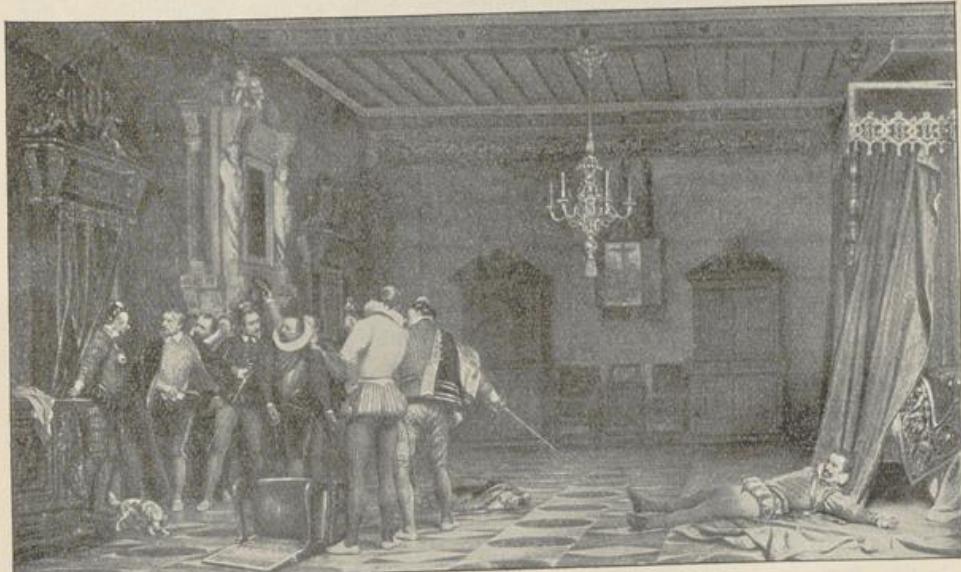


Abb. 182 Die Ermordung des Herzogs Heinrich von Guise von Paul Delaroche
(Nach Photographie Braun & Co.)



Abb. 183 Kaiser und Papst von Jean Paul Laurens (Nach Photographie Braun & Co.)

gehalt des Bildes. — Außer rein geschichtlichen Gemälden malte Delaroche auch solche historisch-allegorischen Inhaltes. In dem Saale der École des beaux-arts, in dem die jährliche Preisverteilung stattfindet, hatte er eine Verherrlichung der Kunst, ihrer größten Epochen und ihrer bedeutendsten Repräsentanten darzustellen. Es ist bezeichnend, daß sich die Hauptvertreter der Malerei um Rubens als Mittelpunkt scharen. Zu seinen Seiten van Dyck und Rembrandt, weiter entfernt Tizian und Giorgione. Also lauter Koloristen und in ihrer Mitte Rubens. Man sieht, nach welchen Zielen Maler vom Schlage des Delaroche strebten. Für die Klassizisten wie für die Nazarener hatte Raffael im Mittelpunkt der Bewunderung gestanden, für die Deutschromantiker Dürer; die Renaissancisten, Realisten und Koloristen verehrten in Rubens ihren Gott. So schwankt die Wertschätzung auch der alten Meister und richtet sich nach den Idealen der jeweiligen Zeitspanne. Läßt sich nun nicht leugnen, daß sich auf Delaroches großem allegorischen Gemälde die einzelnen Gestalten frei und ungezwungen bewegen, so ist die ganze Zusammenstellung von Zwang und Pose dennoch nicht freizusprechen. Gerühmt wird die Beleuchtung, die so gehalten ist, als ob sie auf alle Gestalten durch die Kuppelöffnung des Saales herabfiele. — Delaroche war eine gewisse natürliche Schwermut eigen, die durch den Tod seiner schönen, liebenswürdigen Frau noch vertieft wurde. Unter dem Einfluß dieses Schicksalsschlages ergab er sich im Alter religiöser Malerei und suchte im Leiden Christi sein eigenes zu vergessen. Doch entsagte er der Geschichtsmalerei nicht ganz, nur daß er nicht mehr so weit zurückgriff, sondern Ereignisse aus der Revolutions- und napoleonischen Zeit, aber auch diese im Geiste seiner früheren Gemälde malte: der Nationalheld der Franzosen, Napoleon, stand nicht als Sieger vor seinem inneren

Schauen, sondern als der zerschmetterte Mann, der in Fontainebleau die Nachricht vom Einzug der Verbündeten in Paris erhält (Leipzig, Museum).

Delaroches Auffassung von der Malerei aber, oder richtiger ausgedrückt: diejenige Auffassung von der Malerei, die in Delaroche ihren ersten hervorragenden Vertreter fand, eroberte von Paris aus die ganze Welt. In Frankreich malte *Nicolas Robert-Fleury* (1797—1890), ein tüchtiger Kolorist von dramatischer Begabung und ausgesprochenem Charakterisierungsvermögen, das buntbewegte Leben des Mittelalters: Judenhetzen, Volksaufstände, Ketzerverfolgungen, die Bartholomäusnacht (1823) und das Religionsgespräch von Poissy (1840, Paris, Luxembourg). *Jean Paul Laurens* erwies sich als ein ausgezeichneter Stimmungsmacher, der es besonders verstand, die Wirkung des gemalten

Raumes und der gemalten Prachtarchitektur der beabsichtigten Stimmung dienstbar zu machen, gleichviel ob er aus ferner Vergangenheit schöpfte oder sich zeitlich näher liegenden Ereignissen zuwandte (Abb. 183). *Henri Regnault* (1843 bis 1871) schilderte in seiner Riesenleinwand des maurischen Henkers, der nach geschehener Tat gleichmütig das Richtschwert abwischt, während das Haupt seines Opfers die Stufen, sie mit Blut besudelnd, herunterkollert, eine jener grausigen Szenen aus dem morgenländischen Leben, die bei dem doch nur geringen stoff-



Abb. 184 Der General Prim
von Alexandre Georges Henri Regnault
Paris, Louvre (Zu Seite 238)



Abb. 185 Perle und Woge von Paul Baudry (Nach Photographie Braun & Co.)
(Zu Seite 238)



Abb. 186 Porträt Victor Hugos von Léon Bonnat (Zu Seite 240)

malt, berückend schön in dem wunderbaren Linienfluß. Hier erscheint der Körper des Weibes nicht mehr in Anlehnung an die Alten und im Wetteifer mit den Statuen der Antike dargestellt, vielmehr ist die Schönheit aus der Natur selbst herausgeholt, jede Hebung und jede Senkung der Oberfläche des Körpers, jedes Licht und jeder Schatten liebevoll nachgefühlt, während das entfesselte Haar den prachtvollen Glanz der Fleischfarbe um so kräftiger erstrahlen läßt. Dagegen — von einer schöpferisch organischen Verschmelzung von Meer und Weib zu einem Naturganzen, wie etwa bei unserem Böcklin, ist keine Rede. Es ist lediglich eine weibliche Aktstudie mit dem Meers Hintergrunde, allerdings eine Aktstudie allerersten Ranges. Baudry ist auch als Maler der Pariser Opernhausbilder berühmt. — Couture schuf in seinem Gemälde der „Römer der Verfallzeit“ (Abb. 188), worin nach Stoffwahl, Anordnung und Motiven der Klassizismus noch einmal nachklingt, unbewußt ein getreues Abbild der dekadenten Franzosen des zweiten Kaiserreiches. Dieser Maler war, was einst David gewesen, ein Chef d'atelier, in dessen Werkstatt sich Schüler aus aller Herren Ländern zusammenfanden, und in dem auch unser großer deutscher Landsmann Anselm Feuerbach eine Übergangszeit durchzumachen hatte. Als später Nachfolger Coutures ist *Rochegrosse* (geb. 1859) aufzufassen, der mit seinen Riesenleinwänden voll glänzender Farbe oder fahler Beleuchtung, voll blühenden Weiberfleisches und blutdürstiger Männer auf Kunstausstellungen Sensation zu machen pflegte.

lichen Charakterisierungsvermögen unseres Künstlers dem modernen Beschauer weniger Grausen als Abscheu einflößt, wogegen der selbe Regnault mit seinem glänzenden Reiterbildnis des Generals Prim, der mit plötzlichem Ruck seinen mächtigen langschweifigen Glanzrappen pariert, trotz aller Pose auch heute noch Effekt macht (Abb. 184).

Cabanel, der Maler orientalischer Weiber, ferner die Aktmaler *Bouguereau*, *Henner*, *Baudry*, *Chaplin* und der Schöpfer der berühmten Wahrheit, *Lefebvre*, namentlich aber Delaroches Schüler *Thomas Couture* (1815 bis 1879), der Hauptmeister seiner Zeit, spiegeln die sinnlich schwüle Stimmung wider, die zur Zeit des dritten Napoleon in Paris herrschte. Von den Aktmalern erscheint uns Baudry als der bedeutendste. Auf seinem vielfach nachgebildeten Gemälde „Perle und Woge“ (Abb. 185) ist der Akt herrlich gezeichnet und ge-



Abb. 187 Damenbildnis von C. A. E. Carolus-Duran Paris, Luxembourg (Zu Seite 240)



Abb. 188 Die Römer der Verfallzeit von Thomas Couture Paris, Louvre

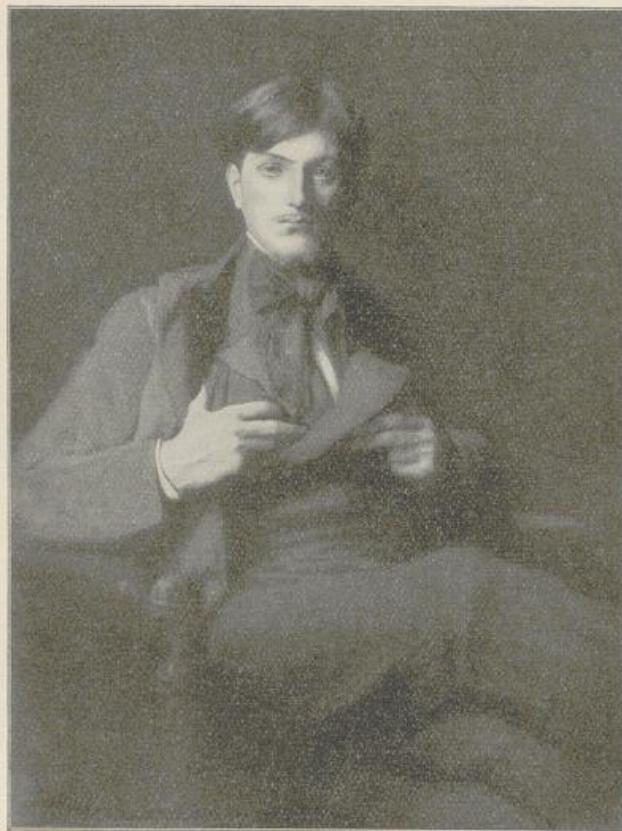


Abb. 189 Bildnis eines jungen Mannes
von Jean Joseph Benjamin-Constant Paris

Auf einer hohen Stufe fortgeschritten Koloristik stehen innerhalb der französischen Bildnismalerei *Bonnat* (1833—1905) (Abb. 186) und *Carolus-Duran* (1838—1917), der letztere als Maler eleganter Damen geschätzt und von einer auffallenden Vorliebe für ein prachtvolles sattes Rot erfüllt (Abb. 187). *Jean Joseph Benjamin-Constant* (1845 in Paris geboren, 1902 verstorben) malte sowohl sinnlich schwüle Orientbilder in düsterer, prikelnder Beleuchtung als auch vortreffliche Porträts der höchststehenden Persönlichkeiten (der Königin Viktoria, des Papstes Leo XIII.), wie seiner eigenen Freunde. Den höchsten Ruhm genießt ein Doppelbildnis seiner Söhne. Unsere Abbildung (Abb. 189) gibt das Porträt eines interessanten jungen Mannes mit keimendem Jünglingsbart

und tief in die Stirn, bis fast in die umflornten Augen herein gekämmtem Haar wieder, der sich in vornehm bequemer Haltung auf einem Stuhl niedergelassen hat.

William Bouguereau (1825—1905) mag als einziger, für seine Person immer noch erträglicher Vertreter jener süßlichen Auffassung von der religiösen Malerei erwähnt werden, für die sein Name geradezu zum Kennwort werden, und die sich übrigens in Deutschland ebenso breit machen sollte wie in Frankreich. Dagegen hat der Bauernmaler *Jules Breton* (1827—1906) in seiner „*Bénédiction des blés*“ ein wahrhaft ergreifendes Werk geschaffen, das allerdings seinem vollen Gehalt nach nur zu würdigen vermag, wer die Natur im Sinne des Malers wie in dem des Landmannes liebt, und zugleich die Feierlichkeit des katholischen Kultus nachzuempfinden vermag. Denn künstlerisches Naturgefühl, die Poesie des katholischen Gottesdienstes, endlich die tiefe bäuerliche Empfindung für die Mutter Erde, aus der unsere Nahrung wächst, auf der wir unser Leben lang wandeln und in deren Schoß wir schließlich gebettet werden: all dies ist in dem Bilde zu einer wundervoll geschlossenen Gesamtwirkung vereinigt (Abb. 190).

Alphonse de Neuville (1836—85) und *Édouard Detaille* (1848—1912) ragen innerhalb dieser künstlerischen Richtung als Soldatenmaler hervor, indessen sind sie weniger als Geschichts-, denn als Gegenwartsmaler ihrer Zeit aufzufassen, da sie den einzelnen Soldaten oder die Episode von 1870/71 aufs Korn nahmen. Wir geben hier von Detaille den Ruhmestraum des französischen Soldaten wieder:

Eine französische Fahnenkompanie schläft bei ihren Gewehrpyramiden. Oben in der Luft erscheint der Siegeszug, von dem der französische Soldat träumt (Abb. 191). Bilder der Art dürften nicht ohne Einfluß auf das hoch entwickelte französische Nationalgefühl geblieben sein. — Neben die de Neuville und Detaille und an den Schluß dieses ganzen Abschnittes von der renaissancistisch-kolonialistisch-realistischen Malerei der Franzosen sei *Louis Ernest Meissonier* (1815 bis 1891)¹²¹) gestellt, ein Künstler von kräftig ausgeprägter Eigenart und hohem Können, ein Soldatenmaler wie jene, dessen Soldatenmalerei allerdings nur die eine Seite seines Schaffens ausmachte. Auch blieb er nicht in der Episode allein stecken, sondern ging gelegentlich ins Große, wenn er Napoleon I. — und sei es auch auf dem Rückzug — an der Spitze seiner Truppen (Abb. 192), oder eine Kürassierbrigade, die im nächsten Augenblick zum Angriff ansetzen wird, mit packender Realistik darstellte. Andererseits malte er einen Raucher, einen Lesser (Abb. 193), einen Fahnenträger (Abb. 194), einen Philosophen, einen Mann am Fenster, einen Maler und einen Kunstliebhaber, also immer eine oder höchstens einige wenige Gestalten in einem Innenraum, und zwar stets Männergestalten, denn die Frau existierte — bei einem Franzosen besonders auffallend — für den Künstler Meissonier

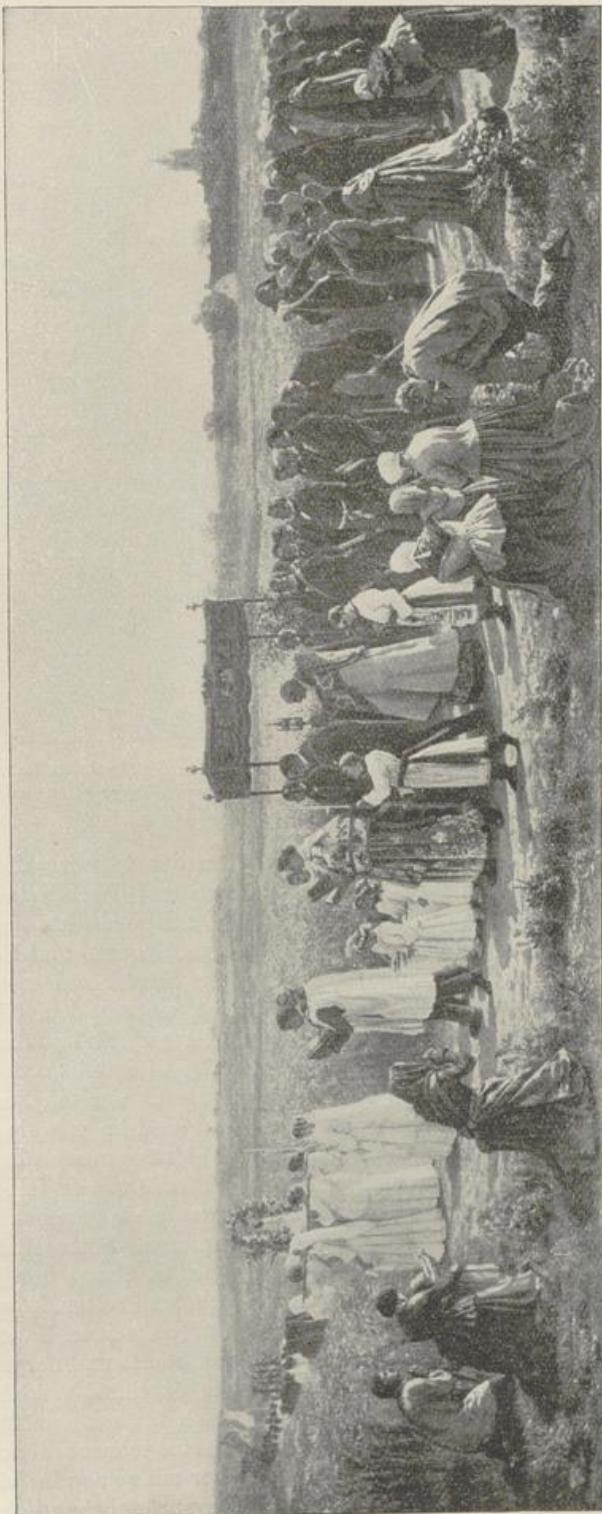


Abb. 190 La bénédiction des blés (Die Ernte-Prozession) von Jules Breton im Luxembourg zu Paris



Abb. 191 Le Rêve von Édouard Detaille im Luxembourg zu Paris
(Zu Seite 241)

nicht, diese Männer aber im Kostüm des 18. oder allenfalls des 17. Jahrhunderts, dem der Raum mit Stuhl und Tisch und Tischdecke, mit Wandschirm, Bücherschrank stilgerecht auf das genaueste angepaßt ist. Meissonier verfolgte die seit Delaroche herrschende Kostüm- und Mobiliarartreue bis in die aller-äußersten Konsequenzen. „Um die Stiefel des ersten Napoleon historisch treu darzustellen, begnügte er sich nicht, sie aus dem Museum zu leihen und abzumalen, sondern hat selbst monatelang zu Fuß und zu Pferd — er war ein leidenschaftlicher Reiter — Stiefel von der gleichen Form und dem gleichen Schnitt wie die des kleinen Korporals getragen. Um die Farbe der Pferde des Kaisers und seiner Marschälle im Winterhaar und so wie sie nach den Strapazen und bei der schlechten Pflege während der Feldzüge ausgesehen haben müssen, naturwahr zu reproduzieren, kaufte er selbst Pferde von derselben Rasse und Farbe, wie der Überlieferung nach Kaiser und Generale sie geritten, und ließ sie wochenlang bei Schnee und Regen im Freien kampieren. Seine Modelle mußten die Uniformen, bevor er sie malte, am eigenen Leib, in Sonne und Unwetter abnützen; Sattelzeug und Waffen kaufte er zu höchsten Preisen, soweit er sie nicht aus Museen geliehen erhielt. Daß er, bevor er an seinen Napoleonzyklus ging, sämtliche erreichbare Porträts Napoleons, Neys, Soult's und der anderen Generale eigenhändig kopierte, daß er ganze Bibliotheken durchlas, versteht sich von selbst. Um das Bild „1814“ zu malen, das gewöhnlich für seine größte Leistung gilt — Napoleon, der an der Spitze seines Stabes durch eine schneebedeckte Winterlandschaft zieht —, hat er sich ähnlich, wie er es früher mit seinen Intérieurs aus der Rokokozeit tat, vorher die Szenerie an einem der ursprünglichen Lokalität entsprechenden Punkt

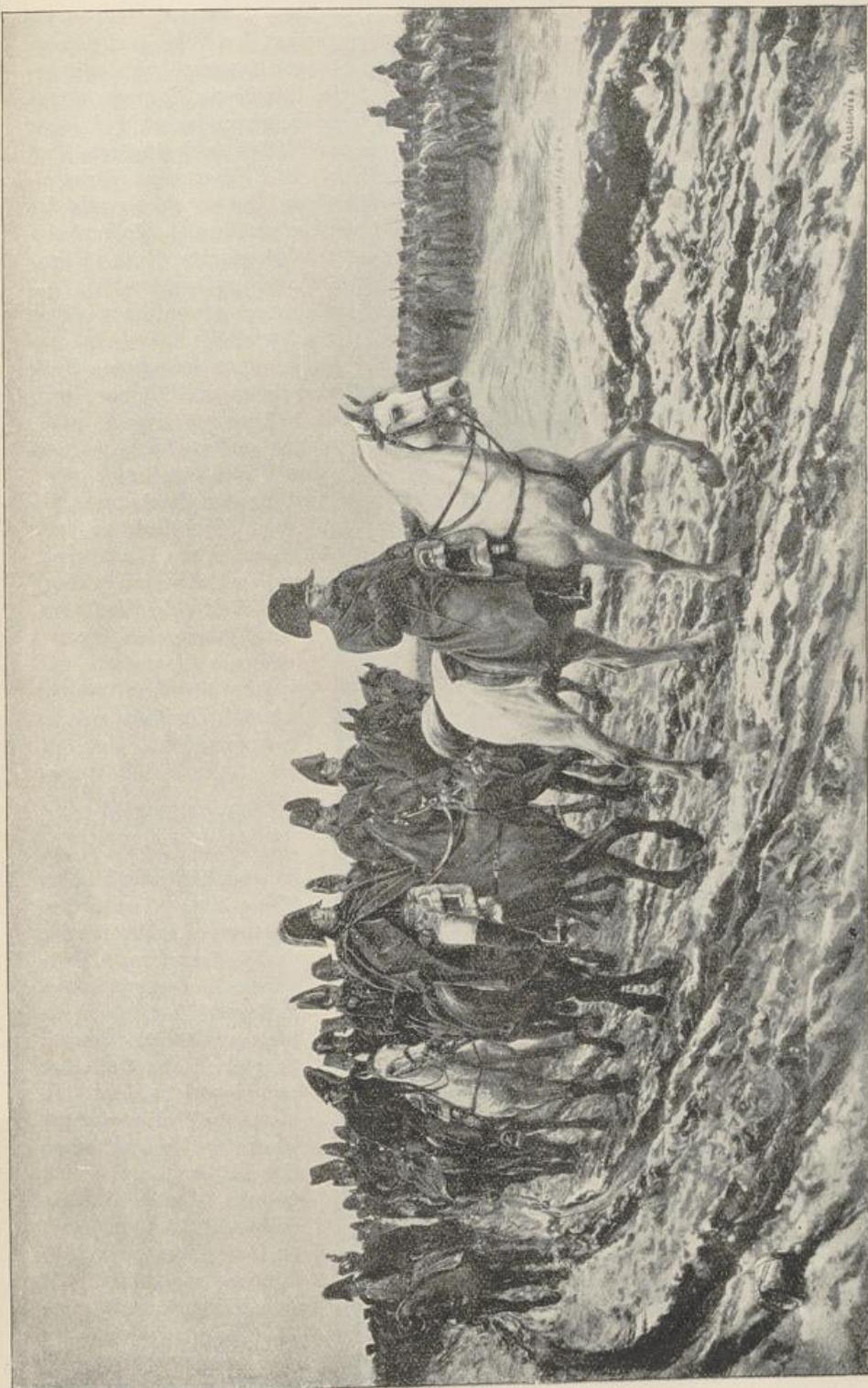


Abb. 192 Napoleon auf dem Rückzug aus Russland von Ernest Meissonier
(Za Seite 241)

auf der Ebene der Champagne künstlich herstellen, selbst den Weg, auf dem er den Kaiser daherziehend malen wollte, in *natura* anlegen lassen; hat dann gewartet, bis der erste Winterschnee fiel, hat Artillerie, Kavallerie, Infanterie auf der so geschaffenen, mit Schnee bedeckten Straße marschieren lassen und sogar die umgestürzten Munitionswagen, die fortgeworfenen Waffen und Gepäckstücke dekorativ in der Landschaft angebracht¹²² (vgl. Abb. 192). Derartige Vorbereitungen verschlangen natürlich ungeheure Summen Geldes, fast so große, wie der Künstler mit seinen Bildern verdiente. Dabei hat Meissonier über alle Maßen hohe Einnahmen erzielt, wie wohl kein anderer Maler des 19. Jahrhunderts. Der Quadratzentimeter seiner Gemälde wurde ihm mit etwa 1000 Franken aufgewogen! — Meissonier traf nämlich alle jene ausgebreiteten Vorkehrungen, um sie nachher in Miniaturbildchen zu verwerten, die eigentlich nur mittelst der Lupe voll genossen werden können. Er war der eigentliche Begründer jener an Jan van Eyck und einigen Niederländern des 17. Jahrhunderts genährten Fein- und Kleinmalerei, die dann jenseits wie diesseits der Vogesen, z. B. in *Seiler* und *Löwith*, zahlreiche Anhänger finden sollte. Bei aller Klein- und Feinmalerei verfiel Meissonier aber niemals in kleinliches Tüfteln, vielmehr sind seine Bilder, wie auch seine ausgezeichneten Studienblätter (Paris, Luxembourg), fest in der Zeichnung, wie aus Stein gehauen oder wie in Bronze gegossen, dabei von rubensisch goldiger Farbenpracht, die in einem glühenden Rot gipfelt (München, Neue Pinakothek, Nr. 538: *Bravi*). Der kunstgeschichtliche Fortschritt, den er über Maler vom Schlage

der Delaroche und Couture hinausgetan, bestand eben vor allem darin, daß bei ihm über dem Erzähler niemals der Maler zu kurz gekommen ist.

Die übrigen Völker außer den Deutschen

Das Historienbild im Sinne Paul Delaroches sollte von Frankreich aus die Welt erobern. Am wenigsten Boden gewann es in England bei dessen damals schon stark ausgeprägter künstlerischer Sonderart. Als verhältnismäßig bedeutendster Vertreter der englischen Geschichtsmalerei gilt *Charles Lock Eastlake* (1793—1865), der sich auch als Direktor der Nationalgalerie und als Kunsthistoriker hervortat. Gleichsam als spätere Ausläufer der geschichtlichen Richtung sei gleich an dieser Stelle der for-

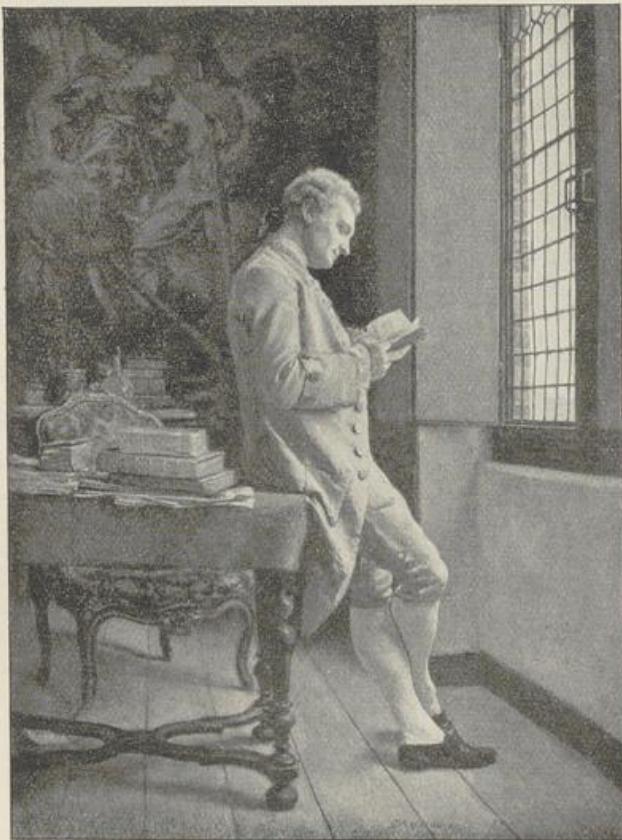


Abb. 193 Der Leser von Ernest Meissonier (Zu Seite 241)