



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

1. Die barocke Phase

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

1. Die barocke Phase

*Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Dominique Ingres, Théodore Chassériau,
Puvis de Chavannes, Honoré Daumier*

Der Kampf der Richtungen begann in Frankreich schon sehr früh, fast möchte man sagen, in dem Moment, da die Folgen der Revolution in Gestalt der napoleonischen Alleinherrschaft liquidiert waren und die Restauration einsetzte.

Théodore Géricault, der große Bahnbrecher, lebte 1791–1824 (er starb vorzeitig an den Folgen seiner großen Reitpassion, an einem Sturz vom Pferde). Man könnte sein Werk als eine verfrühte Episode betrachten, welcher erst sein Erbe und Nachfolger Delacroix zur eigentlichen Existenz verhalf. In seiner glanzvollen Malerei war noch viel von Kontur und klassizistischer Härte zu spüren; in seinem Hauptwerk, dem „Floß der Medusa“ von 1819, steckte mehr von Michelangelo und Caravaggio, von klassischer Tradition als von wirklich malerischen Werten. Aber unvergleichlich war die stürmische Kraft, die Leidenschaft der Gestaltung, die Freude am Lebendigen und Dramatischen, die ihn hoch über die kühle Starrheit der Klassizisten seiner Zeit erhob – vor allem in seinen herrlich bewegten, von Vitalität überschäumenden Pferdeleibern, die 1812 mit dem „Chasseur à cheval“ einsetzten und sein Genie offenbarten.

Mit ihm beginnt auch bereits das Problem der *französischen Romantik*, das sich kompliziert und widerspruchsvoll darbietet. Die deutsche Romantik war geistig, universell, voll transzendenter Ideen, technisch gebunden an die Form des zeichnerischen Kolorismus, praktisch sich vollendend in der Landschaftsdarstellung. Nichts davon war in der französischen Malerei zu spüren. Wenn man die Vertreter dieser sogenannten Romantik Revue passieren läßt, von Géricault bis zu Daumier und Doré, bemerkt man als das Wesentliche eine erregende Thematik, die Wahl von dramatischen, orientalischen und politischen Motiven und die Pathetik hochgehender Bewegung: ihre Gestaltung aber vollzog sich ausschließlich in malerischer Binnenform. Das waren unlösbare Widersprüche. In der deutschen Romantik bildete gerade das malerische Prinzip das Feindselige; wer sich ihm verschrieb, wie Blechen, kam nicht über einen tief innerlichen Zwiespalt hinweg, an dem Blechen schließlich zerbrach. Im Deutschen flossen Klassizismus und Romantik ineinander. Carstens' tiefste Ideen kamen aus romantischen Untergründen, Runge bediente sich zur Gestaltung seiner Phantasien einer entschieden klassizistischen Form. Kann man mit demselben Begriff die so wesensverschiedene „Romantik“ der Franzosen benennen? Man muß eine Bezeichnung finden, um jene großen Widersacher des Klassizismus zusammenzufassen. Behält man für Delacroix und seine Gesinnungsgenossen die Benennung Romantiker bei, so darf das nur mit der Einschränkung geschehen, daß es sich von Anfang an, und auch bei Géricault, um eine gesteigerte Form von *Spätromantik* handelte, um jene Spätform, die auf deutscher Seite fraglos eine

Entartung des ursprünglichen Wesens durch malerische Zersetzung bedeutete: die inhaltlich betonte Epigonenkunst der Rottmann, Lessing, Preller, eine Übergangserscheinung, die realistische Momente in das System der Ideendarstellung einschob und es damit verunklärte und verdarb.

Von einer Zersetzung kann nun allerdings bei den französischen „Romantikern“ nicht die Rede sein. Sie waren im Gegenteil die schöpferischen Künstler, die ein neues Prinzip aufbrachten: das Pathos des Malerischen. Dieses Malerische aber entstammte noch nicht der Beobachtung von Tonalität und Belichtung in der Natur, wie es nachmals Corot und Courbet verstanden. Es war vielmehr das Malerische der *barocken Tradition*, herstammend aus Verstärkung der Gegensätze von Hell und Dunkel und körperlicher Bewegtheit. Daß dies barock und keineswegs romantisch empfunden war, erweist sich bei jedem Vergleich ihrer Bilder mit Rubens auf der einen, mit Runge oder Friedrich auf der andern Seite. Die Wahl ihrer Tradition war auf die Meister des barocken Überschwangs gefallen; man könnte ein innerliches Wiedererstehen des Barock feststellen im Gegensatz zu der statuarischen Unbewegtheit ihrer klassizistischen Widersacher. Bei Géricault fand sich das Helldunkel Caravaggios und die Bestimmtheit des Umrisses; Delacroix tat einen bedeutenden Schritt weiter zu Rubens und seinem kräftigen Kolorismus, mit Auflockerung der Konturen zu malerischer Weichheit.

Das Fragwürdige des Begriffs „romantisch“ wird besonders an *Eugène Delacroix* (1798 bis 1863) deutlich. Er, dessen Tätigkeit bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts reichte, und der daher mit größerem Recht zur Bestimmung der führenden Ideen heranzuziehen ist, legte den Nachdruck auf die Verlebendigung von Abenteuern und Geschehnissen mannigfacher Art, und daran ist deutlicher als bei Géricault der Abstand von der Frühromantik abzulesen. Géricault verdiente nicht nur um seines Bahnbrechertums willen gewürdigt zu werden: seine Intentionen strömten aus einem von Leidenschaft erfüllten Herzen, sein Temperament gab sich rein und unvermischt mit gegenständlichen Nebenabsichten den Eindrücken des Lebens hin, den Pferden und ihren Reitern, dem Interesse an pathologischem und rein menschlichem Ausdruck seiner Modelle, die er selbst im Irrenhaus und auf dem Schafott aufsuchte und mit starker Wirkung des Realistischen malte. Die Sensation der „Medusa“ blieb ein Einzelfall, ein geglückter Versuch, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Delacroix dagegen hing seiner Natur nach an der Sensation, am Heroischen, Ungewöhnlichen, geistig oder sinnlich Fremdartigen. Man kann ihn deshalb nicht etwa den Historienmalern oder dem orientalischen Genre zurechnen. Die Größe und Unbedingtheit seiner an Rubens, an der Natur und am farbigen Licht geschulten Form stellt ihn jenseits aller Erfolgsgänger. Diese Leidenschaft für heroische Gegenstände hat dem geistvollen Manne den Ruf eines Romantikers eingetragen; wobei unter Romantikern jener Literaturkreis um Victor Hugo zu verstehen wäre, dessen von Sentimentalität und Weltfremdheit durchsetzte Mittelalterlichkeit den Inhalt über die Form stellte.

Will man Delacroix in diese Nachbarschaft bringen, indem man auf die pittoreske Erregtheit seiner Raubtiere, Schlachten, Legenden, Haremsszenen, sagenhaften Historien und Jagden den Nachdruck legt, so mag er wohl als Romantiker im Sinne der Victor Hugo und Scott gelten. Seine künstlerische und historische Bedeutung aber liegt anderswo: in der Vollkommenheit der Disposition seiner gewaltigen Theaterszenen, in der Macht des Ausdrucks und

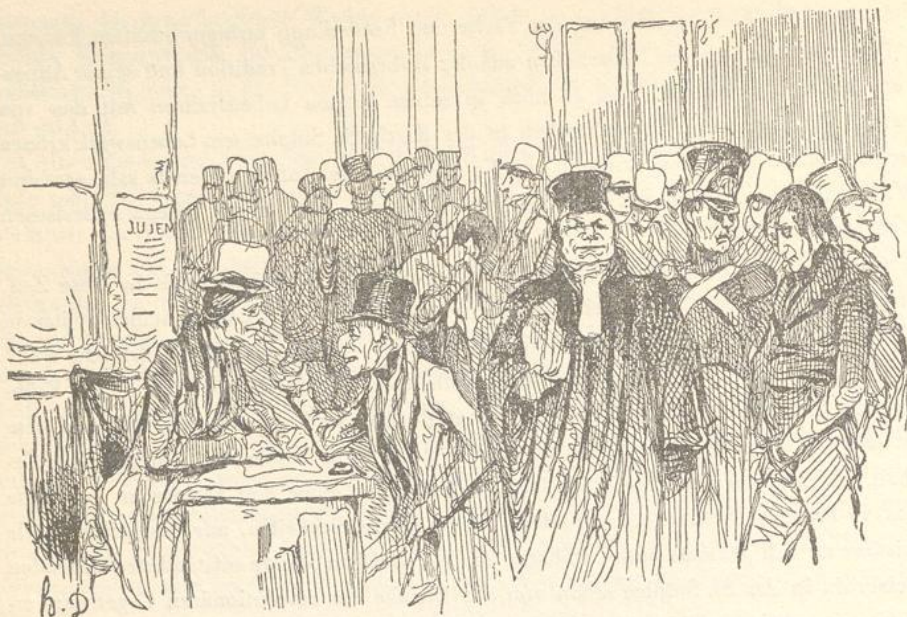
der Vitalität, in der Wiedereinführung der Farbe und Entdeckung farbiger Schatten, kurzum, in der Fruchtbarmachung des Malerischen aus der Rubensschen Tradition und seiner Anpassung an moderne Probleme. Daß er noch in seinen letzten Lebensjahren mit den von rauschender Farbenpracht erfüllten Fresken in der Kirche St. Sulpice sein Lebenswerk krönen konnte, in einer Zeit, die den Triumph von Courbet und die Anfänge Manets sah, verzahnt sein Wirken mit dem Höhepunkt des objektiven Realismus, dem er mit seinem malerischen Furor vorgearbeitet hat.

Allerdings reichte auch die Tätigkeit einiger hervorragender Klassizisten bis in diese Zeit. *Dominique Ingres* (geb. 1780) starb wie Delacroix im Jahr 1863, und zu seinen spätesten Arbeiten zählen so vollkommene Bilder wie die „Quelle“ (1856) und das „Türkische Bad“ (1860), deren plastische Schönheit und Bestimmtheit der Konturen auch von seinen Frühwerken nicht übertroffen wurde. Eine Welt trennt sie von der Leidenschaftlichkeit und dem Kolorit seines großen Gegners. Es ist, als ob die statuarische Kühle, die monumentale Gelassenheit, die Marmorglätte dieser nackten Gestalten aus einer Zeit verlorener Paradiese stammte, in der das Dasein keine Probleme, keine Menschlichkeiten, nur die heilige Stille der Existenz an sich gekannt hätte; während die zur gleichen Stunde entstandenen Legenden von Delacroix in der St. Sulpice schon von der Unruhe der revolutionären Gegenwart ergriffen zu sein scheinen. Die beiden Großen stehen sich in völliger Unvereinbarkeit gegenüber und ruhen doch in derselben Sicherheit einer Tradition, der eine in der von Raffael, der andere von Rubens – während in ihrem Todesjahr schon das Manetsche „Frühstück im Freien“ entstand als ein Fanal der neuen Malerei.

Théodore Chassériau (1819–1856), der andere, seine Gesinnungsfreunde überlebende Klassizist, lenkte schon in eine Übergangsform ein. Seine Gemälde umschwebt der Hauch einer zum Malerischen neigenden Gestaltungsweise, Duft und Charme einer aus dem Rokoko geretteten Kultur einschmeichelnder Sinnlichkeit von echt französischer Prägung. Auch sein Werk, in der Mitte zwischen Ingres und Delacroix stehend, gipfelte in Fresken, denen von St. Roch (1854) und den 1871 im Verlauf des Kommune-Aufstandes zerstörten im Palais d'Orsay (1848), deren Reste im Louvre noch einen Eindruck von den delikatesten Schöpfungen des französischen Genius im 19. Jahrhundert gewähren.

Der gedämpfte Klassizismus Chassériaus lebte erweitert fort in den Malereien seines Schülers Flandrin und wirkte nach in den Fresken von *Puvis de Chavannes* (1824–1898), dem letzten französischen Idealisten im 19. Jahrhundert. So pflanzte sich die Monumentalbildnerei auch in Frankreich neben dem sieghaften Realismus weiter bis an die Schwelle der neuen Zeit, vergleichbar dem Dualismus in der deutschen Kunst, der neben Leibl und seinem Kreis in den Deutschrömern sichtbar wurde; einem Dualismus, der in der deutschen Entwicklung eine charakteristischere Bedeutung erhielt als in der französischen. Die Neigung zur malerischen Durchsetzung der Wirklichkeit behielt in Frankreich völlig die Oberhand.

Stärker als Delacroix griff *Honoré Daumier* (1803–1879) in die Unmittelbarkeit des Gegenwartlebens hinein; nicht nur in Gestalt seiner Karikaturen und graphischen Darstellungen, mit denen er als Sozialkritiker begann, sondern vor allem, zeitlich weit vorgeschritten, mit seinen Gemälden. So bedeutend und im höchsten Sinne überragend seine graphische Tätigkeit in den Kampfblättern des Verlegers Philippon war, beginnend um 1830, so berechtigt



Honoré Daumier, *Im Foyer des Justizpalastes*, Holzschnitt 1836

der Vergleich seiner Karikaturen mit der Ausdrucksgewalt von Michelangelo sein mochte: machtvoller war Daumier doch als Maler. Das Unglück seines Lebens war, daß er nur sporadisch sich malend betätigen durfte und daß er aus Mangel an jeder Anerkennung sich nach wenigen Jahren wieder in die Fron der Karikatur begeben mußte. Er blieb dabei zeitlebens arm und starb in bitterer Verlassenheit. Daumier wußte sich nur als Spottvogel durchzusetzen und war doch der genialste *Gestalter* der französischen Malerei, die seinen Täfelchen nichts zur Seite zu stellen hat an Wahrheit und durchdringendem Ausdruck menschlicher Leidenschaft. Diese zwischen 1862 und 1865 entstandenen Ölbilder waren zu seinen Lebzeiten und später noch völlig vergessen. Sein Ruhm als Maler begann erst mit einer Ausstellung im Jahre 1901.

Delacroix entnahm seine Stoffe großen Dichtungen und der Geschichte, Daumier vielfach dem drängenden Leben seiner Zeit. Daumiers Pathos war weit entfernt von der Neigung zum Abenteuer und zeitlicher Ferne, es lebte als geistiges Feuer in ihm und seinen Gestalten. Er mochte Szenen der Sage oder der Literatur malen: den kleinen Oedipus, den der barmherzige Hirt vom tödlichen Baum hebt, an dem er aufgehängt war; oder die groteske Ritterlichkeit Don Quixotes auf seinem hageren Klepper in den Horizont ragen lassen; den eingebildeten Kranken Molières in dämonischer Übertreibung wie ein Schreckensbild der Todesfurcht in seinen Sessel bannen – oder das Gespenst des Volksaufbruchs in einer furiosen Diagonale der Empörung emporfahren lassen, ja den Ecce homo zwischen die schreckliche Gebärde des Pilatus und den Haß des Pöbels stellen: das Historische und Pathetische solcher Visionen greift darum so drängend ans Herz des Betrachters, weil es unmittelbar erlebt und in zwingende Konturen gebracht war. Die Versammlung kleiner Existenzen in einem Eisenbahnwagen, die qualvolle Belastung einer Wäscherin, die übertriebenen Propagandagebärden von Gauklerbanden enthielten dieselbe Gewalt des leidenschaftlichen Miterlebens wie jene

historischen Momente. Seine Geschöpfe waren aus einem alles umfassenden Mitgefühl geboren; das Überzeugende ihrer Existenz beruhte auf der Schlichtheit und Monumentalität ihrer Umrisse.

Daumier empfand als erster die Wirksamkeit der Vereinfachung, der Konzentrierung der Form: darum wirkt er so unbegreiflich modern und wird stets als Darsteller menschlicher Gebärdensprache einen überzeitlichen Rang einnehmen. Doch war die Silhouette dunkler Figuren gegen hellen Hintergrund, das großartig Monumentale nur eines seiner darstellerischen Mittel. Das Eigentliche war und bleibt die Expression seiner Vereinfachung, die ihn an die Seite von Munch und van Gogh stellt. Ja, sie übertraf in vielem die Möglichkeiten, die seitdem versucht und erschöpft worden sind. Die Wahrheit, die in ihnen dem Beschauer entgegensprang, überwältigte die Einbildungskraft. Für die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts war sie allerdings zu heftig, unverständlich in ihrer Rücksichtslosigkeit. Darum wurden seine Bilder verachtet, aus instinktiver Abwehr gegen eine übermächtige Gewalt, und darum wirken sie heute lebendig. Daß ein Franzose dieses Maß von echtem Ausdruck in sich trug und zur Evidenz brachte, war erstaunlich und nur durch das Wunder einer einmaligen Genialität zu erklären. Der der französischen Natur innewohnende Drang zur Gesetzmäßigkeit und Klarheit der Form verhütete durchgängig den Ausbruch des Gefühls, es sei denn in der barocken Umschreibung bei einem Delacroix, wo er ins Äußerliche ging. Das bedingt die statische Ruhe, die wir in gleichem Maße bei den Klassizisten wie bei Courbet und den Impressionisten finden. Daumier war die große Ausnahme; seine Innerlichkeit fand die angemessene Form, als er durch lange Übung in lithographierter Karikatur gestählt, auf der Höhe seiner Kraft zur Malerei gelangte. Hier konnte er seine Empfindung mit demselben Nachdruck in ruhigen Gestalten wie in dramatischen Szenen ausdrücken und der Fülle seiner Gesichte die Wahrheit echter Menschlichkeit mitteilen. Man wird nicht anstehen, ihn um dieser Fähigkeit willen den größten Gestaltenschöpfer des 19. Jahrhunderts zu nennen.

Über dem Eindruck seiner Menschlichkeit wird die Frage nach dem Malerischen fast nebensächlich. Doch gehört auch sie zu dem Wunder seiner Kunst. Farblich bleiben seine Gemälde bei einer Skala von Schwarz und Braun stehen, mit Hervorhebung heller Töne, die weniger modellieren als charakterisieren, wie denn alle malerischen Mittel mit genialer Einseitigkeit dem Ausdruck dienen. Darin besteht seine Verwandtschaft mit dem Barock von Rembrandt: das Malerische geht in einer Bewegtheit der Fläche auf, in den Kontrasten von Dunkel und Helligkeit, die seine Bilder mit Einheitlichkeit erfüllen. Dem Kontur, im Ungewissen schwebend, bleibt die Funktion der Grenzsetzung zwischen den Tönen; seine Einfachheit überwältigt durch vollkommene Treffsicherheit im An- und Abschwellen der Linie, einem Mittel, das er sich in der Übung der Graphik bis zur Meisterschaft zu eigen gemacht hatte.