

Das Theatralische in Art und Kunst der Franzosen.

(Schluß aus dem vorigen Hefte dieses Bandes.)

VI. Von David bis Gericault.

Die Sündfluth, deren jene Bühlerin in frechem Uebermuth gespottet*), war da, und von Trümmern und Leichen geschwellt, schlugen ihre rothen Wogen über den höchsten Gipfeln zusammen. Versunken und begraben auf immer sollte das vorige Frankreich, das Frankreich der allerchristlichsten Könige sein und bleiben: ein neues, weltverjüngendes Geschlecht sollte, frei von Banden nicht nur, sondern auch von hemmenden und warnenden Erinnerungen, an die Stelle des alten treten — so war es wenigstens der Wunsch und die Losung derjenigen, welche die Arche der neuen Freiheit durch die Schrecknisse der Zeit zu steuern sich vermaßen.

Es war jedoch ein grandioser Irrthum, zu glauben, daß sich, durch welche Blut- und Feuertaufe immer, Franzosen des 18. Jahrhunderts plötzlich in Spartaner und Quiriten, mit einem Wort in antike Republikaner verwandeln, oder auch nur ihre Söhne zu solchen erziehen könnten. Schlimmer noch war der zweite: daß man sie gewissermaßen dazu zwingen könnte. Die Leidenschaft der Einen, die Verschüchterung der Andern verstattete hierin bekanntlich mancherlei wunderliche Experimente, und echt französisch (wo nicht menschlich) fing man da, wo es am leichtesten war, bei den äußerlichsten Außerlichkeiten an. Man redete sich, statt „Monsieur“ und „Madame“, mit „Bürger“ und „Bürgerin“ an, man duzte sich, was (nach der Marquise von Crequi) früher selbst unter nahen Verwandten nicht für schicklich gegolten, und die alte französische Urbanität, einst der Stolz der Nation, galt für unpatriotisch und verdächtig. Von der veränderten Tracht sprachen wir schon (Bd. I. S. 500),

*) Man kennt das berichtigte Wort: „Après nous le déluge!“

durch welche namentlich die Frauen in faltenlosem, hochgegürtetem Kleide und sandalenartig gebundenen Schuhen sich wenigstens äußerlich zu modernen Lucretien zu stempeln meinten. Bei alledem lernte man — nicht einmal frei und glücklich, geschweige denn antik zu sein. Und je minder das Wesen sich wollte erhaschen lassen, desto eifriger, ja rasender jagte man, mit allerlei Comödientand von öffentlichen Festen, Aufzügen zc. dem Scheine nach, und bereitete damit nur um so sichrer im Geiste Aller, die Vernunft und Besinnung bewahrten, den Umschlag vor.

Nebenher war man auch in Beziehung auf die nachzuahmenden Originale nicht zum besten berathen. Die heitere Schönheitswelt des alten Hellas lag geistig und örtlich, nicht nur dem Geschmack, sondern auch dem Wissen zu fern; fast nichts entlehnte man von ihr, als was in ihrer Kunstsprache den — Barbaren bezeichnet, die berufene phrygische Mütze. Nach Rom also, wohin ohnedies der kriegerische Sinn der Nation, der blutdürstige Charakter der Zeit mit einer gewissen Nothwendigkeit hinlenkten, — nur aber wußte (und hatte) man wiederum von den alten echten Römern, den Brutus und Scävola, den Curius und Cincinnatus zu wenig, und gelangte unvermerkt dazu, statt ihrer die (allerdings in jeder Art leichter erreichbaren) Zeitgenossen der Triumvirn, ja der Domitiane und Caracalla's in Szene zu setzen.

Der Bruch, den die Kunst auch ihrerseits mit der Vergangenheit zu vollziehen hatte, war vielleicht weder so schwer, als es auf den ersten Blick scheinen könnte, — noch auch so vollständig. Mußte man sich von dem christlichen oder vielmehr katholischen Wesen lossagen, so hatte man schon lange genug vorher nur mit seinem Schein, ja zum Theil mit seiner Caricatur zu thun gehabt; andererseits hatte die fade Boudoirmalerei der Boucher und Genossen gerade lange genug geherrscht, um auch für das übersättigte große Publikum endlich wieder aus der Mode kommen zu müssen. Vor allem aber waren jene antiken Traditionen der französischen Kunst — noch vom Altmeister Poussin her Gegenstände der nationalen Sympathie und Bewunderung — nicht völlig verstummt, nur zeitweise überstimmt gewesen, ja im Schooße der Akademieen hatten sie nie-

mals aufgehört, wenn auch nach dem Ausdruck Mephisto's „mannichfaltig modisch überkleistert“, das Object des officiellen Cultus zu bleiben. Zu ihnen wandte sich jetzt nicht nur mit vollem Bewußtsein, wandte sich auch mit so glühendem Enthusiasmus, als er nur zu empfinden fähig war, Jacques Louis David, derjenige Künstler, der bestimmt war an der Spitze der neuen Epoche zu schreiten. Und es hatte nicht einmal, wie man glauben könnte, der Revolution bedurft, ihn auf diesen Weg zu weisen; vor ihrem ersten Wetterleuchten hatt' er ihn eingeschlagen, und schon 1784 mit seinem bettelnden Belisar, seinem „Schwur der Horatier“ Lorbeern geerntet. Stand er in Opposition mit seinem Meister Vien, an den ihn einst Boucher selber gewiesen, so war diese Opposition mehr auf das Wie als auf das Was der Darstellung gerichtet, und selbst zwischen dem schneidenden Abstich jenes „Malers der Grazien“ und des Autors der „Horatier“ finden wir, genauer hingesehen, eine mildernde Mittelstufe — sie heißt Fragonard*). Die Bedeutung und das Verdienst Davids, als Schöpfers oder vielmehr Reformators der neueren französischen Schule, wird daher nicht, wie es öfters geschehen, als absolut überschätzt werden dürfen.

Wer seine Bilder nicht gesehen hätte, des energischen Freiheitsmannes, ja „Regicide's“, des Maitre de plaisir der Revolution, der buchstäblich ihre Aufzüge und Spektakelstücke in Szene zu setzen pflegte, der könnte leicht in ihnen etwas Wildes, Himmelsstürmendes, michelangelesk Gigantisches, könnte sie (und das nicht im schlechtesten Sinne des Wortes!) mit Blut und Feuer gemalt zu sehen erwarten. Wer sie nicht gesehen hätte — denn in der That, da ist nichts von alledem. Ein tüchtiger, aber eiskalter Akademiker ist er trotz alledem vom

*) Aus Bouchers Werkstatt zu Chardin geschickt, und dennoch später römischer Pensionair der Akademie, am Tiberstrand aber nicht die Werke Raphaels, noch die Antike, sondern die Baroccio, Solimene, Cortona, ja vor allen den „letzten Venezianer“, den lieberlichen, genial-zopfigen Tiepolo findend, bildet dieser in Deutschland unbekannt, in Frankreich so ziemlich vergessene Maler vielleicht eine jener wunderlichen Uebergangsexistenzen, deren Bedeutung für die Nachfolgenden erst spät, und vielleicht niemals in vollem Umfang erkannt wird.

Scheitel bis zur Sohle. Umgestürzt war von seinen Gefinnungs-
genossen Thron und Altar — über die französische Malerei aber
herrschte vor wie nach und absoluter als je der Gipsabguß und
der Modelltisch.

Wir haben uns, Hand aufs Herz, unter den aufgebausch-
ten Panzerträgern Lebruns immer noch leichter antike Heroen
vorzustellen vermocht, als unter den hagern, frostigen, gespreiz-
ten Acteurs, die sich auf jenem berühmten Gemälde als Hora-
tier dem Tode fürs Vaterland weihen. Gewiß sind diese letz-
teren höchst correct gezeichnet, sorgfältigst modellirt, nach einem
vollkommen consequenten und erprobten technischen Recept ge-
malt — nur daß dieses bräunlich lasirte Gips kein Fleisch, die-
ser Ausdruck nicht der der Natur und wahren inneren Empfin-
dung ist. Bewegung haben sie genug, sogar anscheinend sehr
energische, — aber wir möchten schwören, daß das wackere rö-
mische oder Pariser Modell dieselbe mit Hilfe einiger „ficelles“
(Bindfadenschlingen) ganz gut die üblichen drei Viertelstunden
aushielt. Und sehen wir nun gar die Schwester des Helden,
des Curiatiers Braut, schmerzvoll auf ihre Schwägerin gestützt
(die unseres Wissens erst durch die Tragödie zu einer Schwester
der drei Kämpfer für Alba longa geworden), so bleibt uns auch
nach dieser Seite hin kein Zweifel, daß nicht Elio, sondern Mel-
pomene, nicht Livius, sondern Corneille den Maler inspirirt hat.

Schon auf diesem Bilde einigermaßen, noch mehr aber auf
einem anderen, nicht minder berühmten begegnen wir, vielleicht
zum ersten Mal, einem ästhetischen Irrthum, der seitdem viel-
fach und auch auf deutschem Boden (z. B. bei einigen älteren
Düsseldorfern) Wurzel geschlagen hat. Wenn der Verfasser der
Ars poetica mit Recht, obwohl keineswegs ohne scharfsinnige
Einschränkung, seinem dramatischen Dichter die Lehre giebt:

Non tamen intus*)

Digna geri, promes in scaenam, multaue tolles

Ex oculis, quae mox narret facundia praesens:

Ne pucros coram populo Medea trucidet; u. s. w.

so ist dasselbe Princip nicht ohne Gefahr für die Malerei, —

*) Horat. de a. poet. 185. und vorher.

die Gefahr nämlich, den eigentlich drastischen Moment der Handlung in der Coulisse vorgehen zu lassen. Dem Drama vertritt das Wort die Handlung, ja es vermag oft wirksamer zu sein, als diese, die in ihrer ganzen Stufenfolge von Momenten dargestellt, ihrerseits nur allzu leicht ermüdend, abstoßend, ja geradehin unerträglich und unmöglich sein kann. Die Malerei, auf einen einzigen Moment beschränkt, oder sagen wir lieber concentrirt, hat (selbst bei der bedenklichsten Situation) in der Regel genug gethan, wenn sie den letzten, äußersten vermeidet, und sie kann dies um so eher, als der vorletzte wirksamer als jener zu sein pflegt. Aber sie begiebt sich ihrer schönsten Vortheile, wenn sie statt des eigentlichen Stoffs eine ergänzende Episode, statt der Katastrophe gleichsam eine Scene des vierten Acts malt, und liefert zugleich den frappantesten Beweis, daß nicht Leben und Wirklichkeit, sondern die Bühne als Muster ihr vorschwebt.

Wir brauchen uns nicht darüber zu entscheiden, ob der ältere Brutus, der seine Söhne zum Veil verurtheilt, ein darstellbarer Moment für die Malerei sei (obwohl ihn später ein anderer Franzose, Lethiere, nicht übel dargestellt) — genug, daß ihn David selbst nicht dafür gehalten. Er läßt auf seinem Bilde alles vorüber sein. Daheim, im Schatten einer Bildsäule der Dea Roma sitzend, hält der Befreier Roms gramvoll einen aufgefangenen Brief seiner Söhne an die Tarquiner in Händen; im Licht der geöffneten Pforte aber werden die Leichen der Unglücklichen von der Richtstätte heimgebracht und vom Sammer der Mutter und Schwestern empfangen.

In einem Trauerspiel können wir uns diesen Moment vom tiefsten Eindruck begleitet denken. Die erschütterndsten Szenen, Entdeckung des Verraths, Seelenkampf des Vaters, die Verurtheilung und die Reue oder das trotzige Beharren der Söhne werden vorausgegangen sein; noch in der letzten wird uns ein Monolog des schwergeprüften Helden den ganzen Umfang seiner Größe und seines Schmerzes gezeigt haben. Vor allem werden wir, ohne Auge oder Lorgnette zum Deciffriren zu bedürfen, Bedeutung und Inhalt jenes verhängnißvollen Papyrusstreifens hinlänglich erfahren haben. Vor dem Bilde aber — was haben

wir nicht alles nöthig uns mit dem Verstande zu ergänzen? Wer sagt uns (wenn nicht dieser Zettel oder der — Katalog), daß diese Söhne auf Befehl des Vaters als Leichen zu seiner Schwelle zurückkehren, — geschweige welche Verschuldung sie damit abbüßten! Und diese Göttin Roma (beiläufig nicht ein alterthümlich Holzbild, wie es noch allenfalls im Hausstand des alten Ur-römers denkbar wäre, sondern eine zierliche Statue, die eine Zeitgenossin Hadrians sein könnte) — ist denn auch sie mehr als eine Hieroglyphe, ein künstlicher Nothbehelf, das Unmalbare nicht sowohl errathen, als ablesen zu lassen?

An solchen Nothbehelfen, eben so viel Beweisen vom Uebergewicht des raffinirenden Verstandes über die schaffende Phantasie, ist überhaupt Meister David reicher als irgend Einer, seit die zierlich gerollten Spruchbänder der alten Tapissereien ungebräuchlich geworden. So steht das Date obolum Belisario neben dem blinden Feldherrn auf einen Stein geschrieben, so gräbt zur Seite des Leonidas ein Krieger mit dem Schwerte fein: *Ἄξειν ἀγγέλλειν* u. s. w. in den Fels der Thermopylen*).

Auch dies zuletzt angeführte Bild, der Leonidas, bietet nach unserem Gefühl weniger den ergreifenden Eindruck einer Heldenthat, eines großen geschichtlichen Ereignisses, als eine Zusammenstellung gelehrter oder scharfsinnig erfundener Episoden, die im Nacheinander einer Tragödie besser an ihrer Stelle wären. Mehr Einheit ist jedenfalls in den ihre Gatten und Väter versöhnenden „Sabinerinnen“, so wenig wir die speerschleudernden Könige Romulus und Tatius, oder die zwischen ihnen halbnackt sich spreizende Hersilia nebst Säugling jemals schön oder gar antik zu finden vermocht haben.

Ebenso kann, für uns wenigstens, von Homers Naivetät und einfacher Größe schwerlich irgend etwas weiter entfernt sein, als die geleckte Eleganz, die frostige Verliebtheit in Davids „Paris und Helena“, wenn gleich sie von einem gan-

*) Freilich hatte schon Poussin das erste Beispiel in jenem berühmten kleinen Bilde (Louvre) gegeben, wo sich zwei Hirten die Inschrift eines Grabmals: *Et in Arcadia ego* zeigen. Hier ist das Geschriebene, wie bei der Illustration eines Witzblattes, gerabehin die Hauptsache.

zen Museum antiken Mobiliars und Zierraths umgeben sind. Es ist eine Art und Weise, die Welt der alten Griechen und Römer dem modernen Franzosen genießbar zu machen, die von mehr Gelehrsamkeit als poetischer Divination zeugt und leider bis in die neueste Kunst hinein, bis zu den Hamon und Salabert ihre Nachtreter gefunden hat.

Vielleicht die originellste Schöpfung des Meisters ist jene, die gegenwärtig, eine Trophäe der deutschen Befreiungskriege, das königliche Schloß zu Berlin schmückt: das Reiterporträt des großen Bonaparte, wie er die Alpen überschreitet, — angeblich „ruhig“ auf einem wilden Roß, wie es der Gewaltige sich selber bestellt hatte. Wohl hat denn auch das marmorblasse Antlitz eine gewisse, man möchte sagen gorgonenhafte, Ruhe; aber der Körper ist leidenschaftlich bewegt, phantastisch fährt der rothe Mantel im Sturmwind auf, und das Roß steigt gewaltfam, als sollt' es im nächsten Moment zu tödtlichem Sturze sich überschlagen*). Es ist bei viel Forcirtem unleugbar etwas Großartiges, Schicksalvolles in dem Bilde, und wir wünschten für Beide, den Helden und den Künstler, nur, daß der Gedanke mehr auf Rechnung des Letzteren, als (wenigstens der Tradition zufolge) des Ersteren käme. Aber nicht bloß den Helden, sondern auch den Imperator hat der alte Republikaner malen müssen, und zwar in dem stolzen Augenblick, wo jener, selbst mit dem goldenen Lorbeer des Cäsaren bekränzt, auch seiner knieenden Gemahlin das Diadem aufsetzt. Wenn nicht der Gesinnung, doch dem Talent Davids mußte diese Aufgabe im höchsten Maaße entsprechend sein, und in der That hat er, namentlich in der Hauptfigur, eine Majestät erreicht, die sich den bewundernsten Büsten der römischen Weltbeherrscher ebenbürtig zur Seite stellt.

Die bisherige Betrachtung hat uns allmählich über die Zeiten der Republik hinweg in die des ersten Empire hinübergeführt. Der innere Sturm hatte ausgetobt, der zwiefache Sonnenglanz

*) Auch hier hat der Maler seine Leidenschaft für erläuternde Inschriften nicht bezwingen können, und die Namen Hannibal, Cäsar, Charlemagne in den beeisten Felsgrund gegraben. Als ob die Größe der That und des Thäters dieser historischen Parallele bedurft hätte!

des Herrscherthums und der Gloire leuchtete auch auf die Kunst, und die gesuchte Einfachheit der modernen Spartaner verschwand wieder vor der alten französischen Eitelkeit und Prachtliebe. Neben den nackten Heros aber mit dem argolischen Schild und Wehrgehäng, dem roßhaarumflatterten Achilles-Helm hatte sich bereits unter dem Consulat als künstlerisch ebenbürtig der Bürgergeneral mit dreifarbigter Schärpe und reichwallendem Federhut, der Grenadier mit der lastenden Bärenmütze, der Cavalierist mit allerlei anderem kriegerischen Haupt-Schmuck gestellt, — wenn auch das akademische Stylgefühl sich nicht nehmen ließ, durch den pantalon collant wenigstens die „Kniescheibe der Atriden“ (nach dem satyrischen Ausdruck des genialen Charlet) mit dem ganzen Stolge des anatomischen Wissens sehen zu lassen.

Unähnlich dem großen Preußenkönige, der künstlerische Schmeicheleien gegen seine Person mit specieller Ungnade zu belohnen pflegte, liebte es Napoleon, sich und seine Thaten möglichst oft und glanzvoll dargestellt zu sehen, sei es, daß er hierin den Geschmack der ihm unterworfenen Nation richtig erkannte, staatsklug zu pflegen und auszubeuten gedachte, sei es, daß mit ihrer Natur und Neigung die seinige übereinstimmte. Nur in anderer Weise, kaum in minderm Grade, als unter Ludwig XIV., ward die Malerei wiederum zu solchem Nachklang römisch-kaiserlicher Selbstvergötterung angeworben; bald auf dem Felde pomphafter und mehr oder minder gelehrts-unverständlicher Allegorieen, bald auf dem der wirklichen Thatfachen. Noch heute sind die Säle von Versailles von einer Menge (künstlerisch oft höchst mittelmäßiger) Darstellungen besonders der letzteren Art angefüllt, die den Helden des Jahrhunderts (uns Deutschen meist nur im anspruchlosen grauen Oberrock und kleinen Hütchen bekannt) bald in prächtiger Uniform, bald gar in wunderlich halbspanischer Phantasietracht, siegend, lohnend, verzeihend und beglückend, bis zum Ueberdruß wiederholen. Daß es dabei auf glänzenden Effect mehr als auf historische Genauigkeit ankam, mag ein merkwürdiges Beispiel statt vieler dathun. In einem bescheidenen, mäßig erhellten Raume sah man auf dem ersten Entwurfe eines berühmten Bildes von Gros einen Pestfrancken, den der Eroberer Aegyptens furchtlos zu um-

armen sich anschießt; — so ungefähr hatte die unleugbar großartige Thatsache sich zugetragen, aber ihre Verewigung forderte Andern, Größeres*). Die düstere Wand des Lazareths mußte weichen, eine glänzende Begleitung mußte dem menschenfreundlichen General assistiren, zahlreiche Gruppen von nackten und halbnackten Kranken, Sterbenden und Todten die Schrecken der Seuche und die Gefahr stärker betonen — ein prachtvoller Blick endlich durch eine offene Halle auf besonnte Häuser und Moscheen des alten Saffa unter dem glühenden Himmel des Orients sich eröffnen.

Nach dem bisher Gesagten werden wir nicht nöthig haben, auf Gros und die übrigen mehr oder minder berühmten Schüler und Nachahmer Davids, die Gerard, Girodet, Guerin u. A. näher einzugehen. Ob des Erstgenannten Sieger von Cylau, im grauen Atlaspelz auf stolzem Fabelross über die Wahlstatt reitend, mit einem geste *plein de douleur* (nach dem Ausdruck des eben citirten Katalogs) die Hand erhebt, oder die Sündfluthsgruppe Girodets sich verzweifelnd an die Felsen klammert, ob Gerards Psyche den ersten Kuß des Liebesgottes empfängt, oder (des affectirtesten von Allen) Guerins Dido zierlichst gepußt auf ihrer Ottomane liegt und sich, den Pseudo-Askanius im Arm, von dem hackenbärtigen Trojanerhelden mit Pardelfell und dreifach bebuschtem Helm seine Fahrten erzählen läßt, — es ist überall derselbe Styl, dieselbe mehr künstliche, als künstlerische Empfindung, ja es sind, die gleichzeitigen berühmten Persönlichkeiten abgerechnet, anscheinend sogar dieselben Modelle, — eine stehende Truppe von Gestalten und Physiognomien, die je nach der Rolle mit großer Leichtigkeit und Gefälligkeit das Kostüm wechselt.

Nur bei zwei anderen berühmten Schülern müssen wir, ehe wir dem Atelier Davids den Rücken wenden, noch einen Moment verweilen, sie als mehr oder minder ausgesprochene Gegensätze der nachfolgenden Entwicklung vorwegnehmen. Ein noch Lebender, Ingres, ist der Eine, von seinen Landsleuten

*) Vergleiche den (officiellen) Katalog des kaiserlichen Museums im Louvre, vom Jahre 1859.

fast unbedingt (wie etwa bei uns Meister Cornelius) bewundert. Ingres — das ist, wenn Ihr französische Künstler selbst ganz entgegengesetzter Richtung hört, der Styl, der Adel, die grande peinture mit einem Wort! — daß sein Colorit eingeständenermaßen zu wünschen läßt, thut dem allen keinen Abbruch. Wir unsererseits müssen allerdings bekennen, daß wir es besser wissen, als begreifen; zu unserem Trost geht es den Franzosen mit ausländischen Größen oft genug nicht besser. Vielleicht ist es, weil der Meister die altererbten antikisirenden Traditionen der französischen Kunst unter den Lebenden am reinsten und würdigsten vertritt; — vielleicht ist es auch, bewußt oder unbewußt, etwas Aehnliches, als was die Franzosen (manchem Deutschen nicht minder unbegreiflich) den Le Sueur so hochstellen läßt*), die wirkliche oder geglaubte Freiheit von der alten Sünde des Theaterhaften. Denn wenn auch Ingres' Hauptwerk, sein „vergötterter Homer“ (in welchem Pariser Kritiker die Kunst des Phidias und Apelles wieder erweckt sehen) uns stets als eine der kältesten und langweiligsten Allegorien erschienen ist, die Paris, oder auch das ganze Gebiet derartiger Darstellungen nur aufzuweisen hat, wenn seine Angelica (nebst Ruggiero auf dem Hippogryphen) uns statt des romantischen Eindrucks nur einen bizarren, nahezu komischen hervorbringt, sein trefflich gemaltes Bildniß des greisen Dondichters Cherubini durch eine visionäre Musengestalt hinter demselben nur allegorisiert, keineswegs poetisch gemacht wird, so hat er doch in den Einzelfiguren (Cartons) der Kapellens Fenster von Dreux und Sablonville, Namensheiligen der Familie Orleans und anderen, eine statuarische Würde, eine Ruhe und Einfachheit erreicht, wie sie bei keinem seiner Landsleute — wir stehen nicht an zu sagen: selbst bei Le Sueur nicht, gefunden wird.

Den anderen ausgezeichneten Schüler Davids, dessen wir gedenken wollten, hat ein tragisches Geschick zu früh der Kunst und seinem sprossenden Ruhm entrisen. Leopold Robert ist auch dem deutschen Publikum bekannt und hochgeehrt, und bedarf nicht, daß wir uns und unseren Lesern sein Verdienst erst

*) Vergl. S. 197 ff.

noch deutlich zu machen suchen. Wohl aber dürfen wir darauf aufmerksam machen, daß das tragödienhafte Element seines Lehrers in ihm nicht verschwunden, nur durch echtes Studium der Natur und des schönen italiischen Volkes, mehr noch durch eigenthümliche Gemüthstiefe des Künstlers selbst, zum wahrhaft Tragischen verklärt ist. Zum Tragischen — nicht in jener Wittve allein, die mit ihrem Säugling auf der Wsche ihres vom Besuw zertrümmerten Hauses — und Glückes sitzt, oder in jener Gruppe römischer Campagna-Leute, deren Sohn man eben auf der Bahre hinausträgt. Nein, auch durch seine heitersten Vorwürfe, die heimkehrenden Schnitter, die tanzenden Verehrer der Madonna dell' Arco (der tyrrhenischen Schiffer zu geschweigen) geht ein tiefer, fast melancholischer Ernst, der die Lust des Daseins nicht zu vollem Aufjauchzen kommen läßt. Dürfen wir es wagen hinzuzusetzen, daß uns auch trotz aller Schönheit und Würde nicht immer das Modell überwunden scheint? Daß diese prachtvollen Gestalten mehr statuenhaft Jede in sich selbst ruhen, als sich echt malerisch zum Kranz einer lebendigen Gruppe vereinen? Und so mangelt uns immerhin etwas am vollen künstlerischen Genuß, und fragen wir uns recht aufrichtig im tiefsten Herzen, so können wir uns trotz aller Bewunderung nicht leugnen, daß, was uns stört, ein Rest David'scher Schule, ein, wenn auch noch so verklärter — theatralischer Reflex ist.

VII. Von Gericault auf die Neuesten.

Ehe wir an die jüngste große Wandlung der französischen Kunst herantreten, wird ein Rückblick auf ein und das andere malerische Gebiet am Ort sein, das unsere Betrachtungen bis jetzt noch wenig oder gar nicht berührt haben; — hier auf das Genre mit seinen Nebenzweigen, dort auf die Landschaft.

Niemand wird leugnen, daß Callot und Watteau, nicht minder auch Greuze, zu den Genremalern im weiteren, gewissermaßen modernen Sinne zu zählen sind. Bergegenwärtigen wir uns aber den Subgriff dessen, was wir an den großen niederländischen Meistern des Fachs, den Teniers und Ostade, den Dow und Terburg, den Mevü und Mieris vorzugsweise bemerken und bewundern, den ungesuchten Humor, das naive Be-

hagen an bäuerlichen, häuslichen und anderweitigen alltäglichen Zuständen einerseits, das fein abgewogene Spiel der Farbe und des Hellbunkels, die mehr oder minder geist- und liebevolle Technik in Wiedergabe des unscheinbarsten Details andererseits — so werden wir trotzdem gar wohl die Behauptung aufrecht erhalten können, daß schon in der letzten Epoche vor der Revolution Chardin der einzige Name von einigem Klang ist, der als ihr Nachfolger in Frankreich zu nennen wäre. Und erinnern wir uns, neben seinen kleinen häuslichen und Küchen-Scenen, auch seiner (lebenden und todtten) Kaninchen, seines antiquarischen Affen 2c., so finden wir ihn auf dem Gebiet des Thierstücks und des Stilllebens fast eben so einsam, als auf dem des eigentlichen Genre.

Und doch lag die Sache keinesweges so, daß etwa unter den Großen und Gebildeten Frankreichs schlechthin kein Geschmac für diese Richtungen künstlerischer Production zu finden gewesen wäre. Hatte auch einst der gekrönte Tonangeber seiner Zeit, Ludwig XIV., in ungemein charakteristischer Weise die Bauern des wackern Teniers als „Paviane“ aus seiner strahlenden und parfümirten Nähe gewiesen — schon, daß man sie dahin zu bringen gewagt, zeigt hinlänglich, daß selbst seine Höflinge nicht von Hause aus diese königliche Idiosynkrasie errathen haben mußten. Aber wir finden im Gegentheil, daß der letzteren zum Troß die betreffenden Gemälde gerade in Frankreich mit einer wahren Leidenschaft gesucht und gesammelt, mit den höchsten Preisen bezahlt wurden, und das Gleiche gilt noch unter der nächsten Regierung. Die kundigsten Grabstichel wetteiferten, ganze Reihen jener kleinen Meisterstücke für den Genuß der Kenner und Amateurs zu vervielfältigen, und gruben zu Ehren der Besizer die stolzesten Zierden der französischen Heraldik darunter. Woher kam das alles? Zum guten Theil Mode, war es aber auch ohne Zweifel noch etwas Besseres, eine gesunde Reaction der Natur gegen das Uebermaß der forcirt-erhabenen oder honig-überzuckerten einheimischen Kunstwerke, — wie man sich von der banalen Eleganz einer Badeorts-Table-d'hôte nach derber Hausmannskost, nach einem Stück Schwarzbrot nebst Röttig und braunem Bier sehnen kann, ja wie selbst

der raffinierteste Schwelger, der Eckereien aus allen fünf Welttheilen müde, sein Tagewerk mit einem heizenden Käse, einem herben Absynth zu beschließen liebt. Und dann war es ja auch nicht solch derbe Kost allein, was die Holländer servirten; die atlaschillernden, pelzverbrämten Damen, die bänder- und spitzenreichen Cavaliere der Netscher und Consorten ließen sicher an Eleganz und gutem Ton wenig oder nichts zu wünschen. Der Mangel ähnlicher einheimischer Production lag also wesentlich in der Richtung der französischen Künstler begründet; denn hier oder nirgends war die theatralische Grimasse verpönt, ohne die sie nun einmal, mit seltenen Ausnahmen, nicht mehr empfinden und schaffen konnten.

Giebt es aber unter dem Königthum doch noch solche Ausnahmen, ja einen Künstler vom Werthe Chardins darunter, sehen wir einzelne Andere, z. B. den jungen Wille (Sohn des berühmten Stechers), ja Watteau selbst wenigstens versuchsweise auf dem Felde des niederen Genre beschäftigt, so weicht in der Epoche Davids und seiner Schule jeder Anflug, jeder Versuch in solcher Richtung dem anspruchsvollen, ruhmdürstenden und ruhmgesättigten Streben der *grande peinture*, wie wir sie im vorigen Capitel zu charakterisiren versuchten, und nur ein einziges, sehr hübsches und überaus delikat ausgeführtes Bildchen eines sicheren Boilly, die Ankunft einer Diligence auf dem Posthose darstellend*), ist uns als unicum in dankbarem Gedächtniß geblieben. Hier warteten also weite Gebiete, seit Menschenaltern brach liegend, auf Arm und Pflug unternehmungsmuthiger Colonisten.

Die Landschaftsmalerei ihrerseits war, Dank dem Altmeister der französischen Kunst, zwar stets für ebenbürtig angesehen worden, aber freilich mit Einschränkung auf ein bestimmtes, dem französischen Geist fast ausschließlich eigenthümliches Gebiet — auf die sogenannte historische, richtiger heroische oder ideale Landschaft. Nicht nur der gerechte Stolz der Nation, — fast der ästhetische Begriff der Sache selber knüpft sich ja an die drei klangvollen französischen Namen Nicolas Poussin, Caspar Du-

*) Im Louvre.

ghet (auch Gaspar Poussin genannt) und Claude Lorrain, denen die ganze Kunstgeschichte kaum Einen oder Zwei, etwa die Vorgänger Annibal Carracci und Dominichin ebenbürtig beizufügen hat. Es ist eine gar vornehme, ja majestätische Richtung. Das müssen die imposanten Umgebungen, die grandiosen Bauten und Ruinen der alten Roma, es müssen prächtige Tempel und Palläste an weithin glänzenden Meerbusen, oder müssen mindestens ernste Baumgruppen, mächtig aufgethürmte Felsmassen und stürzende Bergströme sein, von ewiger Sonne bestrahlt oder von nahenden Stürmen ahnungsvoll überdunkelt. Die Natur im Negligee aber, wir meinen in ihren anspruchloseren Momenten und Partien, wo sie sich mehr an eine friedlich genießende Stimmung als an unsere Bewunderung wendet, — Strand und Heideland, Wiese, Holzschlag und Sumpf, vor allem das Dorf mit seiner Bodencultur — ist als zu plebejisch ausgeschlossen. Und wenn nun auch, der Sache nach, in Bauten, Felsen und Bäumen das eigentlich Theatralische nicht zum Ausdruck kommen kann, so treten uns die betreffenden Bilder doch wie mit dem Bewußtsein vor Aug' und Seele, zum Schaulatz für ein Geschlecht von Göttern und Heroen, für außerordentliche oder doch poetisch verklärte Zustände und Ereignisse geschaffen zu sein — auch da, wo uns die beliebte mythologische oder historische Staffage erspart blieb. So war es immerhin, wenn auch eine specifisch französische und künstlerisch mehr schwierige als lohnende Aufgabe, doch ein mächtiger Schritt ins allgemein Menschliche und Natürliche, als Joseph Vernet, der glückliche Nachfolger jener großen Drei (und glücklichere Stammhalter einer seltenen Künstlergruppe), sämtliche Häfen Frankreichs mit charakteristischer Bezugnahme auf Handelsverkehr, Fischfang u. zu malen bekam*). Es war noch ein königlicher Auftrag. Das kaiserliche Regime interessirte sich, scheint es, für die Landschaft nur, insofern die Gegend zum Hintergrund eines Sieges oder einer „Prise“ diente, und auch auf diesem Gebiet mußten wir uns keines Zeitgenossen Davids von irgend erheblichem Rufe zu erinnern.

*) Ebenfalls im Louvre.

Wir haben es schon einmal gesagt, daß dieser Meister, in seiner Gesinnung Revolutionär, als Künstler eigentlich im höchsten Sinne conservativ, der Träger einer bedeutungsvollen Reformation nicht sowohl, als — Reaction war. Er lenkte ohne Zweifel die Kunst seiner Nation von den blumigen und schlüpfrigen Abwegen der Boucher und Vien zurück auf die alte glorreiche, Schritt um Schritt mit Gräbern und Denkmälern bezeichnete Via Appia des Voussin — neue Bahnen hat er ihr, soviel wir darnach umgeschaut, nicht eröffnet. Dies war Gericault (geb. den 26. Sept. 1791, gest. den 18. Jan. 1824, einem Schüler jenes süßlich antikisirenden Peter Narcissus Guerin) aufbehalten.

Sonderbar, daß dieser Jüngling (denn nicht einmal das Alter Raphaels und Masaccios hat er erreichen dürfen) dem alten Conventsmitgliede als ein „königlicher Mann“ gegenübersteht, daß ein Mousquetaire du Roi, der dem verrathenen Herrn (1815) bis zur Auflösung seines Truppentheils ins Exil gefolgt, in der Kunst die Fahne einer energischen und glücklichen Revolution voranzutragen bestimmt war. Aber nicht sonderbarer, als daß es überhaupt die vielverleumdete Restaurationsepoche sein sollte, die nach dem langen Traum von goldnem Ruhm und blutigen Vorbeern die Geister wieder zu sich selber kommen, die vorher gewaltsam nach außen gezogenen Kräfte wieder zu mehr innerlichem Wirken sich sammeln ließ. Indessen hatte Gericault sie eben so wenig, als David die Revolution zum Betreten seines eigenthümlichen Pfades abgewartet.

Es war der „Guide d'Italie“, ein stattlicher junger Krieger in der bunten Husarentracht der kaiserlichen Garde, auf schraubendem Apfelschimmel (angeblich in 12 Tagen gemalt), mit dem der Carstens der französischen Kunst im Salon von 1812 debutirte. „D'où cela sort-il? Je ne reconnais pas cette touche!“ rief David, erschreckt durch die Kühnheit eines Pinsels, der wenn nicht aus der Hand, doch aus der Palette des alten Malerfürsten Rubens entwandt schien, — und gleichwohl gehörte der Autor der „Horatier“, sagt man, zu den Wenigen, die den jungen Genius einigermaßen würdigten, wenn ihnen gleich sein Vorbild nicht wohl gewählt schien, während Meister

Guerin — sehr begreiflicher Weise — seinem Zögling geradezu von der Malerei abrieth. Eine Art von Mahnung, wie sie bekanntlich, von Dominichin bis K. F. Lessing, nicht immer eine ehrenvolle Künstlerlaufbahn präjudicirt hat! Vielleicht mag sie indeß ebenso sehr, als seine Neigung für das edelste Hausthier, Gericault vorübergehend in die Reihen der königlichen Gardereiter geführt haben. Aber die Kunst forderte ihren Liebling unwiderstehlich wieder und ließ ihn 1817 selbst ihr altes Paradies Stalien sehen.

Eben so wenig als dem „Guide“ und seinem Pendant, dem verwundeten Kürassier (Salon v. 1814) fehlte es auch den „Schiffbrüchigen der Medusa“ (1819) an erbitterten Gegnern, und erst jenseits des Canals sollten sie die verdiente Anerkennung finden. Und doch sind es diese drei Bilder, ist es vor allen das zuletztgenannte, von dem die neue Kunst Frankreichs ihren Ursprung datiren muß. Schon hatte, als wir 1847 im Louvre betroffen davor stehen blieben, der leidige Asphalt*) seiner Wirkung mächtigen Abbruch gethan, aber die erschütternde Wahrheit des Ausdrucks, der grandiose Guß der Composition ergriff uns mit unvergeßlichem Eindruck, wie kaum ein anderes neufranzösisches Werk — so wenig wir damals den vollen Umfang seiner kunsthistorischen Bedeutung zu würdigen wußten.

Was war es, daß mit diesen wenigen großen Arbeiten (denn wir stehen mit ihnen, mannichfache Studien und Entwürfe ausgenommen, schon am Ende seiner Laufbahn!) der junge Meister die Piedestale der alten akademischen Götzen untergraben, die Grundmauern einer schwüngenollen neuen Entwicklung legen konnte? Nichts Anderes, als daß er einfach ein schöpferischer Geist, daß er überdies vielleicht seit dem Wiegenlallen der französischen Kunst der erste Maler war — in jenem Sinne, wie wir Tizian und Veronese, Rubens und Murillo vor Anderen, selber vor Raphael und Michelangelo mit dem vieldeutigen und viel mißbrauchten Ehrennamen bezeichnen, — ein Herrscher der Farbe nämlich und eines geist- und lebensprühenden, wie von dämonischer Macht beflügelten Pinsels.

*) Ein Lieblingspigment der älteren französischen Schule.

Nur ein solcher vermocht' es, den dreifachen ehernen Bann der angelehrten Formeln, der antik sein wollenden Pedanterie, des gespreizten Comödiantenthums zu sprengen, die Malerei zur Wahrheit und zur Natur, nicht des Actsaals, sondern der Schöpfung zurückzuführen. Er that's, und nicht für die historische Kunst allein. Sene Rousse, wie sie seit Rubens Keiner zu sehen und zu malen gewagt, flogen die Bahn voran, auf der wir heute die Bracken Troyons, die Stiere der trefflichen Rosa Bonheur wandeln sehen: das Thierstück, ja das Genre überhaupt wurde wieder möglich. Wenn ihn gelegentlich ein Gipssofen (Couvre) zu künstlerischer Darstellung reizte, so mochte der anscheinend prosaische Gegenstand den späteren Landschaftern, Theodore Rousseau (dem französischen Bleichen), Corot, Cabot und Andern zeigen, daß es auch diesseits der Alpen etwas für sie zu malen gab. Und daß wir nichts vergessen, auch die herrlichen Lithographieen, die er seiner Zeit in England fertigte, eröffneten eine neue Bahn, auf der die bescheidene Kunst Moya Senefelders zu niegeahnten Wirkungen des Helldunkels gelangen sollte: so sind auch Mouilleron und seine Schule sammt unserem deutschen Feckert seine geistigen Söhne. Wahrlich, er hat zwar kurz, aber nicht umsonst gelebt.

Die feurigen, zum Theil erbitterten Kämpfe, von denen fortan, wenn nicht im Namen, doch im Geist Bericaults die französische Kunst bewegt und umgewandelt wird, laufen fast durchaus parallel, — ja sie sind, die Verschiedenheit des Terrains abgerechnet, gradehin identisch mit jenen nicht minder thaten- und erfolgreichen Kriegen, die unter dem Namen des Streits zwischen Classicismus und Romantismus zu den merkwürdigsten Erscheinungen nicht nur der französischen, sondern auch der Literaturgeschichte überhaupt gehören. Wir werden von jenen, den malerischen, am leichtesten eine Anschauung gewinnen, wenn wir einen Augenblick bei diesen, den poetischen, verweilen.

Der stolze Traum einer absoluten französischen Superiorität auf jeglichem Gebiet hatte der Wirklichkeit nicht länger Stand halten können. Nicht nur, daß man mit den leiblichen Waffen besiegt war; die hellsten Köpfe Frankreichs (an ihrer Spitze ein

geistvolles Weib, die Staël) fingen an zu begreifen, daß auch die geistige Gloire von den minder eingebildeten, rastlos fortgeschrittenen Nachbarn, namentlich den bisher so gern bespöttelten Deutschen überholt war. Nun sah man, wohin diese als unumstößlich verehrten, angeblich aristotelischen Regeln, diese jahrhundertlange Kofetterie mit etwas, was nicht die Antike war, aber sich dafür ausgab, geführt hatten. Ein brennender, aber nicht unedler Neid trat an die Stelle der eiteln Zuversicht; im Sturmschritt sollte das Versäumte eingebracht, die verlorenen materiellen Eroberungen wenigstens durch neu zu gewinnende geistige gerächt werden. Ein gewaltiger Anlauf erhob sich, aus einer nation essentiellement égoïste plötzlich eine nation cosmopolite, etwa wie die deutsche, zu werden. Bisher hatte man nur die alten römischen und antiken Classiker (und zwar mehr oder weniger durch die Brille Boileaus) und nächstdem die einheimischen studirt: jetzt griff man fieberhaft nach allem, was die ganze Menschheit Herrliches und Originelles hervorgebracht; man verschlang Deutsche, Britten, Italiäner, man inspirirte sich an Dante und Shakespeare, an Göthe und Walter Scott, an Schiller und Manzoni, an Lord Byron und G. E. N. Hoffmann. Vor allem aber — und dies war der echteste und schönste Lebenspunkt der ganzen Bewegung — war man bedacht, wie es schon Rousseau gewollt und angerathen, auf die Natur, auf ihre ewige Größe und Simplicität zurückzugehen, und mit der alten, national gewordenen Schönthuerei und Verkünstelung gründlich und auf immer zu brechen.

Seltfamer Contrast der Gegnerschaften und Bündnisse! Hier, bei den graulockigen Verfechtern des Alten, vor allem freilich die orthodoxe Aesthetik, — aber daneben auch die Götter Griechenlands, und der lächelnde Atheismus der Schule Voltaire's. Dort bei den anstürmenden Neuerern die freie Phantasie, — zwischen dem Geist des „finstern Mittelalters“ und dem schwärmerischblickenden Génie du Christianisme! Noch nie hatte eine Revolutionsarmee so positive, conservative Elemente; noch niemals waren ihre Gegner so sehr auf die reine Negation angewiesen. Was Wunder, daß nicht nur das Talent, sondern auch der Erfolg auf Seite der Angreifer war; — was

Wunder aber auch (da man so viel und so Gewaltiges auf einmal wollte), daß dieser Erfolg selber sich vielfach bis ins letzte Extrem überstürzte.

So auffallend ist die Analogie dessen, was beinahe gleichzeitig auf dem Gebiet der bildenden Kunst geschah, mit dem eben Beschriebenen, daß man bis in die Persönlichkeiten der beiderseitigen Coryphäen hinein, Chateaubriand mit Paul Delaroché, Lamartine mit Ary Scheffer, Andre mit Anderen zu vergleichen nicht nur versucht ist, sondern in der That mehr als einmal verglichen hat. Auch in der Malerei ist es das Mittelalter — seine Geschichte sowohl als seine Phantastik — das an die Stelle der verfälschten und geistlos ewig wiedergekäuten Antike zu treten strebt; ist es das freie Schaffen, das gegen den Schulzwang, die ungeschminkte Wiedergabe der Natur, die gegen das Affectirte, Theaterhafte Front macht. Selbst die Verirrungen sind dieselben: von der Romantik in die Bizzarrie, aus dem Natürlichen ins Niedere, ja Widerwärtige, und führen, beiläufig gesagt, mitunter in einen und denselben ästhetischen Abgrund. Nur in einem Punkt vielleicht zeigt die künstlerische Reformbewegung einen interessanten Unterschied gegen die literarische. Was der letzteren Deutschland, das Land der Sage und der Philosophie, wie sie es nennen —, das ist der ersteren — mit mehr Recht, weil mit ungleich besserer, nämlich realerer Anschauung — das alte Reich der Märchen und des Fatalismus, der glühende Orient mit seinen Palmen und Minareten, seinen Rossen und Kameelen, seinen trägen Türken und feurigen Beduinen.

Welch mächtigen Schwung aber auch die vorschreitende literarische Revolution der künstlerischen mittheilen mochte, — ein Umstand war dabei verhängnißvoll. Wie es bei der theatralischen Nation par excellence nicht anders sein konnte, hatte der Kampf auch die Bretter eingenommen, ja, das Drama war nächst dem Roman sein Hauptfeld geworden. So war es der französischen Kunst abermals erschwert, sich von dem gefährlichen Vorbilde der Bühne loszureißen, und hatte man früher Corneille gemalt, so malte man jetzt Delavigne. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als dem neuen Drama von seinen

Stiftern her eine bedenkliche Vorliebe für Grauen und Entsetzen — nicht das veredelte und veredelnde der antiken Vorbilder, sondern eines von niedrigerem, mehr physischem Schlage — für Blut und Gift, Hunger und Pest, Wahnsinn und Agonie, wie für sittliche und ästhetische Ungeheuerlichkeiten aller Art eigen war. Dies übertrug sich naturgemäß auch auf die neue Malerei, die ohnehin in der Sammergruppe auf dem Brack der „Medusa“ ein Prototyp auch in dieser Richtung sehen konnte.

Von dieser mehr drastischen als löblichen Ingredienz des französischen Schauspiels vermögen wir selbst den ersten Matorador der romantischen (Maler-) Schule, Eugene Delacroix — vermögen wir ihn sogar in einigen seiner sublimsten Werke, dem *Massacre de Scio*, dem *Rahn des Phlegias* (nach Dante's Hölle, Gesang VII.) nicht freizusprechen — seines Tasso im Irrenhause, seines Gefangenen von Chillon und anderer zu geschweigen. Freilich versöhnt mit vielem, wo nicht allem, seine wundervolle Farbe, denn Delacroix ist bekanntlich ohne Frage der erste Colorist Frankreichs, vielleicht seines Jahrhunderts. Aber er ist auch noch mehr als das; er ist, worauf wir hier besonderes Gewicht legen möchten, — auch so ziemlich der erste Genremaler seiner Nation, der Zeit und (mit einer Ausnahme vielleicht) auch dem Werthe nach, und zwar in dem vorhin erwähnten Lieblingsgebiet, dem Orient. Seine „jüdische Hochzeit“, seine „algierischen Frauen in der Häuslichkeit“ sind unbestrittene Kleinode des Farbeneinklangs nicht nur, sondern auch höchster Wahrheit, glücklichsten und unbefangenen Naturgefühls.

Sener Eine, der Delacroix in beidem, im Colorit und in der Naturwahrheit nahe, in der Wiedergabe des Orientalischen und, setzen wir hinzu, in der Abwesenheit jenes pseudo-romantischen Haut=gouts voransteht — französischen Lesern gegenüber, könnten wir uns ersparen, den Namen Decamps noch erst niederzuschreiben. Leider haben wir seine Cimbernischlacht, seine berühmten Entwürfe zur Geschichte Simsons nicht gesehen, und also keinen Schatten eines Urtheils über seine etwaige Richtung, wenn er die, seiner Meinung nach ihm eigentlich vorbestimmte Laufbahn der *grande peinture* hätte einschlagen

dürfen. Aber freilich sind wir geneigt, ohne Sehen zu glauben, daß der Autor der „Türkischen Schule“, des „geldzählenden Bettlers“ u. a. auch dort wahr, frisch und natürlich, dem Theater und seinen falschen Effekten fremd geblieben sein würde.

Könnte man Delacroix gar füglich den Victor Hugo, Decamps (mit einiger Lizenz) den Veranger der Malerei nennen, so hat man schon vor uns (wie wir erwähnten) dem Verfasser der *Meditations poétiques*, Lamartine, den ebenso sinnigen, wir möchten lieber sagen pensiven Ary Scheffer gegenübergestellt. In der That sind Beide Männer der Reflexion, Keiner von Beiden Dramatiker, — was aber wenigstens den Maler der „Francesca von Rimini“ und des „Eberhard der Greiner“ (nach Schiller) nicht gehindert hat, wenn auch nicht in diesen, doch in anderen Bildern (seinen verschiedenen „Faust“ und „Gretchen“ zum Beispiel), hinlänglich theatralisch zu sein. Zugegeben, daß es gemäßigte, deutsche Schauspieler sind; — man sieht beiläufig, daß er mit mehr poetischem als malerischem Geschmack, seinen Kollegen entgegengesetzt, Deutschland dem Orient vorzieht! Und besitzt er abermals das negative Verdienst, sich jedes physischen und moralischen Gräuels zu enthalten, so wird ihm auch das positive nicht abgesprochen werden können, in religiösen Darstellungen (wie sein „Christus unter den Mühseligen“, in Deutschland vielfach durch den Stich verbreitet, sein h. Augustin und Monica u. a.) eine Ruhe und Reinheit des Styls, eine wiewohl immerhin etwas moderne Sinnigkeit der Empfindung erreicht zu haben, die selbst bei neueren Deutschen, geschweige denn Franzosen, selten genug ist.

Mit Gericault, Delacroix, Scheffer ist aus der Schule jenes ihnen so entgegengesetzten Guerin noch ein vierter Meister hervorgegangen, — Leon Cogniet, unter dessen Fahne Schreiber dieses selbst einige Zeit, wenn nicht gefochten, doch exercirt hat. Somit würde uns ein wenig Vorurtheil im Lobe, eine gewisse Schüchternheit im Tadel gar wohl zu verzeihen sein — doch brauchen wir glücklicherweise um solche Nachsicht nicht zu bitten: den Maler der „Tochter Tintoretts“ kann auch ein dankbarer Schüler frischweg rühmen, ohne daß er einen Schein der Parteilichkeit zu fürchten hat. Kaum bei irgend einem anderen

Meister der romantischen Richtung wird man die verschiedenen künstlerischen Elemente in so schöner Harmonie neben einander finden; — während bei Delacroix und Decamps die Zeichnung, bei Scheffer (und Delaroche) nicht selten das eigentlich Malerische zu wünschen läßt. Vor allem aber ist es uns immer vorgekommen, als wenn (um völlig in unserem eigentlichen Thema zu bleiben) Cogniet stets im besten Sinne dramatisch wäre, ohne jemals, was uns so gründlich verhaßt, theatralisch zu werden. Wie einfach und wahr in seinem Vaterjchmerz blickt jener große venetianische Maler von der Staffelei nach der jungfräulichen Leiche seiner Marietta! Wie mächtig ergreifend und doch mit welcher künstlerischer Mäßigung ist der ganze Betlehemitische Gräucl in jener einzigen Mutter zusammengefaßt, die, in einen Winkel gekauert, das Schreien ihres Säuglings mit verzweiflungsvoll bebender Hand zu dämpfen sucht! Wie lebensvoll und zugleich wie prächtig malerisch empfunden hebt sich sein (Meister Cogniets) General Bonaparte, allein beschattet unter seiner bunten kriegerischen Umgebung, von der heißen ägyptischen Luft ab, an deren Glanz im Vordergrund so eben, von halbnaekten braunen Fellahs getragen, der goldgleißende Bildsarg irgend eines Pharaonen zurückkehrt! (Plafond im neunten Saale des Louvre). Wie keck debouchiren seine „Pariser Freiwilligen“ (Museum von Versailles) aus der schattigen Gasse auf den morgenhellen, marktwimmcluden Platz — daß man den kriegerischen Tritt, den Schall und Wiederhall der Trommeln zu hören meint! — und wie sanft und feierlich empfängt sein Auferstehungsendel in jenem Lunettenbild der Madeleine die zagenden Frauen!

Eine Mitte gleichsam zwischen Delacroix und Scheffer hält Robert-Flcury*), ein tiefer und origineller Geist trotz Beiden, oft unerfreulich crass und bizarr in der Wahl seiner Stoffe, wie bei seinem Autodafé oder seiner „Sane Shore“, die verhöhet und hungernd auf dem Straßenpflaster von London verendet, — ein andermal bewunderungswürdig fein und geistvoll in historischer Charakteristik, wie in seinem Colloque de Poissy (1516), wo der gelehrte Calvinist Theodor von Beza die Lehren seiner

*) Robert ist nicht Vorname.

Kirche vor Catharina von Medici und dem noch knabenhaften König Karl IX. vertheidigt. Zuweilen buntscheckig theaterhaft, wie in seiner „Eroberung Roms“ (durch den Comnetable de Bourbon; 1858 bei Sachse in Berlin ausgestellt) — bei prächtigen Einzelheiten doch nur ein gut angeordnetes Schlußtableau, wo wir von der Engelsbrücke herüber gleichsam noch das kühle Wehen des aufrollenden Mittelvorhangs zu spüren meinten. Und wiederum erschütternd wahr und leidenschaftlich in seiner „Plünderung des Ghetto“ (in der Galerie Rovené) und voll von echter Poesie der Historie in jenem kleinen Bildchen (wenn wir nicht irren, ebendasselbst), dem venetianischen Richter und seinem Schreiber, mit dem Tizianischen Colorit und den unbarmherzigen Inquisitionsgesichtern, in des Einen Hand das verhängnißvolle, beschriebene Blättchen — so eines, wie es Cardinal Richelieu für hinreichend hielt, um Semanden beliebig an den Galgen zu bringen.

Hat aber somit der Genius Robert-Fleury's bei aller Glut und Tiefe etwas Unruhiges, Meteorisches, so leuchtet Paul Delaroche in ruhigem Glanz — unstreitig das bedeutendste Gestirn der ganzen romantischen Plejade, aber vielleicht erst seit seinem irdischen Niedergange auch in Frankreich eben so, als längst vorher in Deutschland und England anerkannt. Nicht ohne Grund: sein Ernst, seine Gemüthstiefe sind dem Sinne der germanischen Völker im Innersten verwandt, wie er denn auch mit besonderer Vorliebe namentlich englische Stoffe gewählt hat; — den Franzosen war er nicht Franzose genug. Man fand ihn kalt, man tadelte sein Colorit, — als ob es von der grauen Kerkerdämmerung der „Söhne Eduards“ bis zur „Gondel Richelieu's“ und dem goldflimmernden, atlasrauschenden Sterbezimmer Mazarin's nicht nur historisch, sondern auch poetisch und physisch hätte wahrer sein können.

Wie Leon Cogniet, aber in ungleich höherer Vollendung und Mannichfaltigkeit — ein Stück Shakspeare fast gegen einen Calderon — besitzt auch Delaroche das dramatische Element, ohne in die so nahe liegende Schlinge des Theatralischen zu gerathen. Nicht nur, daß er den schlagendsten Moment einer Handlung zu ergreifen und zu veranschaulichen weiß, — auch

die bloße persönliche Gegenwart, wenn wir so sagen dürfen, weiß er mit einem Funken momentanen Lebens zu befeelen, wie sie keine Photographie erreicht hat, noch erreichen wird. Wir meinen vor allem jene wunderjame Akademie der Vergangenheit, die er in dem Halbcirkelsaal des Pariser Palais des beaux Arts zusammenberufen hat — einen alten Lieblingstraum wohl jeder Künstlerseele verkörpernd. Denn hier ist's nicht, wie in jenen anderen leidigen historisch-allegorischen Maskeradenbildern, wo sich Homer, Tasso, Racine und Fenelon (wie bei Ingres), oder Christus, Chlodwig, Jeanne d'Arc, Richelieu und Napoleon (wie auf Ziegler's Kuppelbild in der Madeleine) beinahe eben so sehr als der Beschauer über ihr Beisammensein und abstechendes Kostüm zu verwundern scheinen. Nein, wie auf Raphael's Parnass kommen hier Zusammengehörige ganz natürlich und lebhaft zusammen. Alte Bekanntschaften finden, neue begrüßen sich mit der echten Freimaurerei schöner Geister; Einzelne sind noch aufrecht und in Bewegung, als wollten sie Platz und Nachbarschaft nicht zu früh wählen, oder vorher noch diesen und jenen entfernter Sitzenden ansprechen — man meint das gehaltene Summen einer großen Versammlung zu hören, ehe der Ruf des Präsidenten die Sitzung eröffnet. Und wie behaglich plaudert die Gruppe der großen Coloristen untereinander, wie willkommen gefellt sich Raphael zu den Coryphäen der Composition und der Zeichnung — und wie schnell haben sich dort hinten die gefeierten Baukünstler, der deutsche Erwin und der welsche Sansovino verständigt. Schade nur, daß die Mittelgruppe, gleichsam das Bureau der Versammlung, — diese drei griechischen Kunstheroen mit nacktem Torso und starrblickendem Olympierantlitz, diese schön drappirten weiblichen Abstracta der Kunstgeschichte, namentlich auch diese vollbusige, mulattenfarbige Dirne, die mit ihren Kränzen als Genius der Kunst figurirt — daß alles das, trotz großer technischer Verdienste, mit dem Uebrigen nicht harmoniren will. Es ist, als träte man plötzlich aus heller, heißer Mittagsonne in die eifigen Schatten eines Mausoleums — mit anderem Wort, als käme man plötzlich von Delaroche — zu Ingres.

Allerdings ist diese sonnige Heiterkeit auch bei dem Ersteren

eine Ausnahme, wiewohl zwischen Dunkelheiten anderer Art. Denn mehr vielleicht, als man wünschen möchte, ist sein Geist im Allgemeinen den düstern, ja schreckenvollen Seiten des weltgeschichtlichen Drama's zugewendet; der Tod, ja der Mord in seiner unheimlichsten Gestalt als Meuchel- oder Justizmord, wirft nur zu oft seinen Schatten über die herrlichsten Bilder. Aber er trägt wenigstens die buntbeflitterten Lumpen des Vorstadttheaters nicht, er grinst und gambadirt nicht in frivoler Selbstgefälligkeit oder ruft sich gar den moralischen — oder physischen Ekel zu Mittänzern. Von jenem Cromwell an, der, getheilt zwischen Befriedigung und Reue, in den Sarg des enthaupteten Carl von England niederblickt, bis zu den über die eigene That erschrockenen Mignons Heinrich des Dritten, die sich scheu an der Thür ihres verrätherischen Herrn zusammengedrängt haben, indeß in der anderen Ecke des dunkelnden Gemachs der ermordete Guise lang hin liegt — vom edlen Strafford, der den Segen des gefangenen Bischofs mit auf den letzten Weg nimmt, bis zur königlichen Wittve Ludwig des Sechszehnten, die so feierlich von dem Bluttribunal zurück; an den hohn- und haßerfüllten und doch wider Willen staunenden Zuschauerbänken vorüberschreitet — nirgends hat den Meister die historische Wahrheit und, was mehr ist, die künstlerische und poetische Würde verlassen*). Wir kennen nur zwei Bilder, die mit ihrer gesteigerten Bewegung, ihren mannichfachen Affekten vielleicht dem Eindruck der Bühne sich nähern: es sind die „Einnahme der Bastille“ und die „Girondins“ — in dem Moment, wo sie nach ihrem letzten nächtlichen Festmahl der Appel des Bürger-Commissaires zum Schaffot ruft — aber wenn irgendwo, so muß hier der deutsche Beschauer sich erinnern, daß es Franzosen, und Franzosen im Moment revolutionärer Ekstase darzustellen galt. Wir haben die Genossen Vergniauds und ihre Fenster auf dem „Theatre historique“, aber wir haben auch wenige Tage darnach die Acteurs der Februarrevolu-

*) Seine religiösen Bilder sind uns leider nur in Nachbildungen bekannt, — die uns, offen gestanden, bei vielen großen Schönheiten im Ganzen doch kalt lassen.

tion auf dem Pflaster und hinter den Barricaden gesehen, und wahrlich, weder die Bühne, noch die Malerei ist uns theatra-
lischer als diese baare und greifbare Wirklichkeit erschienen.

Mit gleichen Gründen, wie jene gemalten Revolutions-
männer, nämlich mit der *exceptio veritatis* der Juristen, wür-
den wir gegen die Anklagen des Bühnenhaften leicht auch jene
braven französischen Krieger aller Farben und Waffen, Zuaven
und Voltigeurs, Spahis und Chasseurs d'Afrique decken kön-
nen, die Delaroche's Schwäher, der alte, ewig junge Horace
Bernet, zu ganzen Brigaden ins Feld gestellt hat, — wenn
sie es irgendwie nöthig hätten, wenn sie nicht die frische, son-
nenverbrannte Wirklichkeit selbst wären; mögen sie nun, unter
dem tapferen Lamoricière, mit der Wuth und Behendigkeit von
Rägen oder Teufeln die Mauern Constantines hinanklettern, oder
mögen sie (auf einem anderen Bilde des Versailler Schlachten-
Museums) mit Gewehr beim Fuß unter den Kugeln stehen und
die schwerste militärische Probe, die des unthätigen Abwartens,
ablegen. Der Meister hatte hier den unschätzbaren Vortheil der
Zeit, ja Zeitgenossenschaft; aber auch in die Vergangenheit
hinein, so lange es nur eben Soldaten gibt, stehen sie ihm
in voller Lebensfrische zu Gebote. So die Sieger der „Schlacht
von Fontenoy“, jenes „Wechsels“ auf unseren großen Friedrich,
den er so glänzend „bei Hohenfriedberg einlöste“*). Welch
frischer Jubel in den Trägern der eroberten britischen Standar-
ten, welche Wahrheit und Empfindung in der Episode des alten
Offiziers, dem sein blutjunger Sohn, das eben empfangene
Ehrenkreuz in der Hand, mit einem knabenhaften Bogensage an
den Hals fliegt! Fast lächerlich klingt's in der Beschreibung,
aber uns traten das erste Mal davor die Thränen in die Augen.

Ueber die Region der Uniform hinaus, zwischen Ketten-
panzern und Wappenröcken ist Bernet nicht mehr recht heimisch,
und sein „Philipp August vor der Schlacht bei Bouvines“ ist
uns stets, mit den stattlich caparazonirten, aber doch modernen
Streitrossen, wie die Pracht- und Effectscene eines großen Rit-
terschauspiels à la „Otto von Wittelsbach“ oder „Kaspar der

*) Eigene Ausdrücke des Königs in seinem Schreiben an Ludwig XV.

Torringer" vorgekommen. Schlimmer noch, wenn er sich ins alte Testament wagt, wenn Judith den weiten Armel aufstreift, um Holofernes zu tödten, oder der ehrwürdige Scheich Abraham seine geliebte Hagar verstoßen muß: dann sind wir, trotz Bour-nous und Yalc*), und was nur sonst ein afrikanischer Tourist an Requisiten der vielbeliebten Couleur locale heimbringen mag, doch ein für allemal aus Geschichte und Wirklichkeit heraus und unter den alten, wohlbekannten französischen Comödianten. Und wenn endlich dieser Antäus gar den realen Boden mit der Nebelbank der Poesie zu vertauschen wagt, — er hat es glücklicherweise kaum öfter als Einmal gethan! — und etwa eine Bürgerliche Lenore das Visir ihres nächtlichen Entführers öffnen, und entsetzt einen phosphorescirenden Todtenschädel darin entdecken läßt; dann — doch wir wollen nicht ungerecht sein; mit der eigentlichen Geister- und Gespensterwelt stehen nun einmal diese liebenswürdigen, skeptischen, scherz- und persiflage-liebenden Franzosen alle auf gespanntem Fuß, und thun wohl, sie den träumerischen Deutschen, den phantastischen Söhnen Albions zu überlassen.

— Nach den Führern hätten wir noch manches rüstigen Kämpfers derselben Epoche zu gedenken. Da ist vor allen Couder, mit seinem „Lit de justice de Louis XVI.“ (Versailles), wo Mirabeau mit so imposanter Häßlichkeit aus den dichten schwarzen Reihen des tiers état sich aufrichtet und umblickt, — gleichsam ein pockenarbigiger, gepudertes Neptun, im Begriff, die Sturmwellen von 1789 zu entfesseln. Ein Bild, das historische Wahrheit und optische Wirklichkeit in fast unglaublichem Maße vereinigt. Da ist Philippoteaur mit seiner nächtlichen „Wahlstatt von Fontenoy“, auf der Ludwig XV. warnend, wie es heißt, den Dauphin herumführt, — mit trefflichem Effect der rothen Fackel- und grauen Mondbeleuchtung und bei großer Wirkung doch von seltenster künstlerischer Mäßigung. Da ist Henri Schaffer (Ury's Bruder) mit seiner „Verhaftung der Charlotte Corday“ (wie das vorige im Luxembourg), Sigalon mit seiner „Venetianischen Buhlerin“, an Giorgione erinnernd

*) Schleier der Fellah-Weiber.

im Louvre); da ist Biard, der (etwas mit W. Hugo verjüngte) Paul de Roff der Malerei mit der ergöglichen, aber freilich char-
girten Komik seiner „wandernden Komödianten bei der Toilette“. Doch es wird Zeit, daß wir unseren Blick wieder auf die andere Seite richten.

Denn so entschieden, ja glänzend der Sieg der neuen Richtung sein mochte, war gleichwohl das sogenannte classische, oder sagen wir lieber antikisirende Element zu lange und zu tief durch Beispiel, Doctrin und Gewohnheit dem französischen Geiste eingepfropft worden, als daß es zu gleicher Zeit hätte besiegt und vertilgt werden können. Ja, es hat im natürlichen Umschwung der Dinge sich allmählich wieder aufgerafft; es hat vielfach von den Gegnern gelernt; manche ihrer Extravaganzen und Fehler sind ihm direct und indirect zu statten gekommen, Manchen hat es halb und halb mit sich ausgesöhnt, ja Einen und den Andern geradehin zur Umkehr gelockt — und kurz, es ist wieder fast „eine kleine, aber mächtige Partei“ geworden. Wir haben hier weniger die eigentlichen Nachzügler des alten Davidschen Systems, die Abel de Pujol, Drolling, Heim, Picot (wiewohl sie in ihrer Weise manches ganz Tüchtige geleistet haben, und namentlich des Letztgenannten „Cybele, ihre Töchter Pompeji, Herculanium, Stabia vor dem Dämon des Besuchs bergend“ als Masfond im Louvre ehrenvoll neben den Besten Stand hält), als manche jüngere Nachfolger anzuführen, die (wie Vonsard auf dem Felde der Dichtung gethan) nicht bloß eine Fortsetzung, sondern auch eine Regeneration des französischen Classicismus angestrebt haben. So weht uns aus Debays „Tod der Lucretia“ (Luxembourg) ein revolutionärer Geist entgegen, wie wir ihn kaum in Davids berühmtem „Schwur im Ballhause“ gefunden haben, und wie er gar wohl geeignet scheinen könnte, den mittelalterlichen Sympathieen des „Romantismus“ gegenüber, das classische Gips mit dämonischem Hauche zu beleben, — ein Geist, als stürmten die Mächer an der Leiche des schuldlosen Freiheitsopfers vorüber, nicht von Collatium nach Rom, sondern von der Faubourg St. Antoine nach den Tuilerien. Und freilich haben sie denn auch, dem völlig

entsprechend, die Pife mit der rothen Marseiller Mütze vorauf als Drifflamme.

Befinden wir uns hier gleichwohl immer noch einigermaßen in der Atmosphäre der (Corneille'schen) „Horatier“, so könnte Courts „Bestattung Cäsars“ (ebendasselbst) fast eine Illustration zur Tragödie Shafespeare's sein, — nur daß der Maler die „ehrenwerthen Männer“ Brutus und Cassius noch zugegen sein läßt, wenn Mark Antons Redegewalt die leichtbewegte Menge zu Flüchen und Gewaltthaten gegen ihre Befreier fortreibt. Mit großer künstlerischer Wahrheit und Mäßigung schien uns der hochdramatische Moment erfaßt zu sein, und selten oder nie, dünkt uns, haben wir so „echte“ Römer gemalt gesehen. Kühner, aber auch bedenklicher mischt (der schon erwähnte) Sigalon in seinem „Nero, mit der Giftmischerin Locusta an Slaven experimentirend“ (!) die classische Schüssel mit der allermodernsten romantischen Würze. Und Anderer zu geschweigen, hat ja selber ein Colorist und Schüler des Rubens und Veronese, wie Coutüre (dessen reizendfrischen „Edelknaben mit dem Falken“ unsere Berliner Landsleute in der Gallerie Ravené bewundern dürfen) mit seiner „Orgie Romaine“ (oder „Romains en decadence“) auf den alten Altären, wenn auch nicht nach altem Ritus geopfert.

Die Akademieen zu Paris und Rom scheinen ihrerseits so wenig als zu Bouchers Zeit ihrer Verehrung von Toga und Peplon entsagt zu haben, und die Elite ihrer Schüler wählt noch immer Sujets, wie „Virgil, dem Mäcen und Varius die Georgica vorlesend“ (von Falabert) und ähnliche von gleichem malerischen und allgemein menschlichem Interesse für ihre jährliche Sendung. Nur daß (wie in Chateaubriand's Roman, und wohl von Sngres' „Todesgang des heiligen Symphorianus“ angeführt) in neuerer Zeit vorzugsweise die christlichen Märtyrer in die classische Garderobe gehüllt und mit so viel schulgerechter Abwechslung, als sich finden läßt, bedroht, gemartert, getödtet und begraben werden, — doch diesen Punkt werden wir sogleich noch von einer andern Seite zu betrachten haben. Was uns an der ganzen eben besprochenen Richtung aufgefallen, ist

eine durchgehende Schwere, Trübe, ja Traurigkeit der Farbe, des Ausdrucks, der ganzen Empfindung, die der sonstigen allegrezza des französischen Characters zu fern steht, um nicht den beengenden Eindruck des Künstlich=Erzeugten, gleichsam Frömmelnd=Verdampften zu machen, — eine Atmosphäre gleich der „Mal' aria“ der Maremmen.

Eine andere „classische“ Richtung hat sich denn allerdings daneben, eigenthümlich contrastirend in der sogenannten „École neo-grecque“ gebildet, deren schüchterne Anfänge uns vom Salon des Jahres 1848 noch recht wohl, wenn auch nicht gerade erfreulich in Erinnerung sind. Dürfen wir das betreffende Beiwort ja nicht mit „neugriechisch“ übersetzen, so möchten wir auch nicht „neu=hellenisch“, sondern neu=archaisch“ oder „pseudo=etruskisch“ sagen. Hübsche Kinder, schöne, mehr oder minder hetärenhafte Frauen werden hier mit unsäglichlicher Zierlichkeit — und Ziererei — bald durch scharfe dunkle Umrißlinien, braungelbe Carnation, grellgefärbte Gewandung, möglichst flache oder abwesende Modellirung mehr den Malereien der Pharaonengräber, als irgend welcher andern, geschweige der antiken Kunst ähnlich gemacht, — bald durch nebelhafte Blässe, dünnen Farbauftrag auf kaum grundirter Leinwand gleichsam in eine ideale Ferne gerückt; die Hauptrolle spielt dabei, in der Regel neben einer gewissen faden Lüsternheit, der ganze Apparat pompejanischer Häuslichkeit und Toilette, mit dem scrupulösen Gewissen eines Archäologen durchforscht und mit der Präcision eines chinesischen Blumen- und Schmetterlingsmalers wiedergegeben. Wir aber bekennen, daß uns (selbst das bekannte „Ma soeur n'y est pas“ des Coryphäen Hamon nicht ausgenommen) der alte David doch immer noch zehnmal lieber ist, als diese antik sein wollenden Dragées, die übrigens doch in directer Linie von seinem „Paris und Helena“, vermittelt durch eine oder die andere Polyhymnia oder Angelika von Ingres, abstammen dürften.

Im stärksten Gegensatz stellt sich neuerdings auf der romantischen, oder sagen wir, modernen Seite eine zahlreiche Künstlergruppe heraus, die in den Provinzen Frankreichs, von der Bretagne zu den Pyrenäen unter dem zum Theil noch merkwürdig urwüchsigen Landvolke ihre Inspirationen und Mo-

delle sucht, — anscheinend nicht ohne wahres Gefühl und glückliche Erfolge, gesetzt auch, daß sie zuweilen aus löblicher Scheu vor dem alten Fluch des Theatralischen die Rauheit der Behandlung, die Dumpsheit der Farbe oder vielmehr die Farblosigkeit, die Simplicität der Stellungen bis ins Langweilige oder gar Unschöne triebe. Geht doch ein sicher nicht unbegabter Maler, der vielgeschmähte Courbet soweit, diesen gelegentlichen Abweg gradehin als seine Richtung zu proclamiren, — wir wissen allerdings nicht, ob aufrichtig oder aus Speculation, denn je bizarrer und Andern unählicher, desto sicherer ist man bekanntlich jetzt im blafirten Paris, wenn auch angebellt, doch (und das ist die Hauptsache!) bemerkt zu werden. Es würde uns eigentlich nicht wundern, wenn dieser Prophet der allernacktesten Wirklichkeit im Grunde der raffinirteste Komödiant von allen wäre.

Uebrigens ist die Vorliebe für das Physisch= (wie früher für das Moralisch=) Häßliche keineswegs Courbet, oder auch den Naturalisten überhaupt ausschließlich eigen; wir finden sie, wahr oder affectirt, und zuweilen noch stärker durch die Wahl der Situation betont, auch mit den ernsthaftesten philosophischen und socialen Tendenzen vereinigt. So hat ein Künstler, Namens Glaije, wohl ein Duzend Pranger neben einander gemalt, an denen Christus, Kepler, Aesop und Galilei, Socrates und Salomon de Gaus nebst anderen verkannten Wohlthätern der Menschheit, nach der Lithographie zu urtheilen, sämmtlich dem Schicksal des Letztgenannten zu verfallen im Begriff sind, — wir haben niemals eine solche Musterkarte abschreckender Physiognomien beisammen gesehen.

Gegensätze wie die eben besprochenen ästhetischen zwischen Hamen und Courbet bietet die moderne Pariser Malerei, wohl nicht ohne jene nachgerade fast unvermeidliche Speculation aufs Bemerkbarwerden, selbst bis ins rein Aeußerliche der räumlichen Dimensionen, vom Colossalen bis ins Microscopische hinunter. Da giebt es — oder gab es — unendliche Compositionen eines sicheren Chenavard, der unter dem kurzen Regime Ledru=Rollins das ganze große Pantheon damit zu bedecken anfing oder anfingen wollte, — entsetzlich tieffinnige und complicirte Dinge,

gegen die ein Kaulbach'sches Wandbild fimpel und sonnenklar ist, wie eine Fibel; da taucht wie ein Stern, der durch intensives Licht die Kleinheit seines scheinbaren Durchmessers vergessen macht, der geniale Meyssonier mit seinen handgroßen Cabinetsstücken auf, — der „verjüngte“ Charadin in mehr als einem Sinn und besser als das — denn niemals war ein Franzose wahrer und bei frappantestem dramatischen Leben weniger theatralisch. Und noch so manches Andere, Bedeutsames und Wunderliches meinen wir im dauernden Gährungsproceß des französischen Kunstlebens fort und fort auftauchen, — auch wohl wieder versinken zu sehen, was uns die Entfernung und der darüber wallende kritische Brodem nicht mit hinlänglicher Bestimmtheit erkennen läßt. Nicht unsere, vielleicht überhaupt keines Zeitgenossen Sache kann es sein, von diesem tausendfach schillernden und wogenden Chaos, wie die Kunstgeschichte noch keines gekannt, ein annäherndes Abbild, oder gar eine Art von Rechenhaft zu geben.

Wohl aber können wir, zurückgreifend auf den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen, zum Schluß noch einmal auf die letzten und mächtigsten Ursachen des „Theatralischen in der französischen Kunst, auf die noch immer sich steigernde Centralisation und ihre Tochter, die Concurrrenz, unseren Blick richten; können — und müssen — wir noch einmal betonen, wie mindestens seit Molière oder, seit Goyzel seine Catastrophe der „Athalie“ für die Gobelins malen mußte, auch das wirkliche Theater mit der französischen Malerei in einer für jenes vielfach fruchtbringenden, für diese aber gefahr-, ja verhängnißvollen Verbindung gestanden hat. Ja, wäre es so, daß die Malerei bei der Natur, die Bühne bei Beiden in die Schule ginge; — aber es ist umgekehrt; die Bühne macht nur allzu oft die Vermittlerin zwischen den beiden andern, und mit einer gemischten Empfindung von Genuß und Bedauern haben wir häufig den lebenden Repräsentanten der Geschichte und Poesie, oder auch der Gesellschaft, den Schauspieler, sich bei Weitem natürlicher und ungezwungener bewegen sehen, als seine gemalten Concurrenten auf der Leinwand. Der Glanz der Decorationen, die Pracht und häufig auch der Geschmack und die Treue der Ko-

stüme, die Lebhaftigkeit der Action, das Hinreißende des Ensembles, — kurz der Subbegriff alles dessen, womit natürliche Anlage und nationale Vorliebe das Aeußerliche (und Innere) des Pariser Theaterwesens ausschmückt, muß beinahe nothwendig die Phantasie auch des originellsten Künstlers beeinflussen. Ja, es ist nicht das Drama allein, es ist auch jede Art größerer Augenlust, die in Paris, nicht auf den Ankömmling aus der Fremde oder der Provinz allein, sondern auch auf den Einheimischen eindringt, — es ist eben so gut auch der Opernball und der Jardin Mabille, der Circus wie der Hippodrom oder schließlich gar die vierbeinigen Acteurs des Jardin des Plantes.

Vielleicht am schwersten unter all diesem begreift der Deutsche die Vorliebe, mit welcher der Franzose, neben den Thaten und Uniformen seiner braven Chasseurs und Zouaven, auch die grotesken Pierrots und Pierretten, die „Debardeurs“ und Wilden, die „Titis“ und die „Bébé“ (Kleinkinderkostüm mit ungezügelttem Hemdüberwurf und Fallhütchen, das Neueste in diesem Fach) seines Carnevals immer und immer wieder dargestellt sieht und darstellt. Wo Jener, der Deutsche, noch ein Nestchen der alten Lust am Mummenschanz bewahrt hat, da weicht er sich nur der lächelnden Schwester der Weisheit, „Nartheit“ genannt, — einer gemüthlichen Selberverspottung, und höchstens noch dem Freudenspender Bacchus; mit dem Franzosen oder wenigstens dem Pariser Centralfranzosen setzt sich eine schlimmere Gesellschaft, setzen sich neben der berufenen körperlichen Eitelkeit auch die Sinnlichkeit und Frivolität, ja die — Prostitution zu Tische. Nicht einmal das harmlose Vergnügen des Tanzes weiß er in solchen Fällen anders zu genießen, als daß er Griechen, Orientalen und Wilde in verfänglichen Gesten und Stellungen überbietet. Grade durch jene Gesellschaft gewinnt nun aber allerdings das ganze Treiben, an sich ohne Frage bunt und malerisch, einen tieferen dämonischen Reiz, der ihm als einer bloßen unschuldigen Lustbarkeit fehlen würde; man malt, nach jenem Schillerschen Worte, die Wollust, und den Teufel dazu, und würzt die üppige Darstellung mit dem Salz einer mehr oder minder bitteren Satyre. So die geistreichen Zeichner Gavarni, Cham, Danourette (wir wissen oder besinnen uns auf ihre wirk-

lichen Namen nicht) — ja selbst der berühmte Autor der „Orgie romaine“, Couture mit ihrem Pendant, der „Orgie française“. Von diesem Gesichtspunkte aus wird denn auch die „Sortie d'un bal masqué“ des talentvollen Gerome ihres großen Erfolges minder unwerth scheinen, als deutsche Empfindung urtheilen würde, — jenes Bild, wo im verschneiten Gehölz bei trüber Winterfrühe der bleiche, starre Pierrot an einem Degenstich des gewandteren Harlekin alles Ernstes verendet.

Besser wird immerhin, wer nur irgend die frischen, durstigen Augen der Jugend nicht ganz verloren und vergessen hat, jene anderen Maler und ihre Bilder begreifen (wenn auch nicht billigen), die ihre Inspirationen aus der Welt der im Kreise umherjahnenden Rosse, der flatternden Schärpen und Fahnen, der Trampolinsprünge und der papierenen Tonnen (zum Durchspringen) entlehnen. Gedenken wir doch immer noch mit Vergnügen eines leichtbewölkten Frühlingstags, wo uns der Wind über die wimmelnden Sitzreihen des Hippodroms hin die Kastanienblüthen ins Gesicht trieb, indeß über den stäubenden Sand bald schöne Mädchen in Safrangewand und gestirnter phrygischer Mütze ihre Zwiagespanne hinjagten, bald die ganze Herrlichkeit des „Camp de drap d'or“, Könige und Damen, Herolde und Edelknaben in funkelnden Kostümen, nebst ganzen Schaa-ren geharnischter Ritter vorüberzogen. Nun errathen wir leicht, woher sich Sanet-Lange inspirirt, wenn er Kaiser Nero (überhaupt ein Günstling der französischen Malerei!) als olympischen Wettfahrer — oder Gerome, wenn er den Aufzug der Gladiatoren mit Delfin-Helm und Dreizack — das *Mortui te salutant* darstellt. Ja, wir wundern uns kaum, wenn die „Affiche romaine“ des zarten Pseudo-Griechen Samon (naiver Weise in französischer Sprache) am Thore des Colosseums den Flaneurs in Toga und Sandalen meldet, daß sie demnächst Eudore, Gynodocee und andere Personen der „Martyrs“ (Roman von Chateaubriand) von den Löwen können zerreißen sehen, — wenn der classisch-strebende Benouville die Glaubenshelden schon mitten in die Arena, den fletschenden Bestien gegenüberstellt, — wenn endlich Leullier die ganze Arche Noäh, vom Elephanten bis zum Schafal, vom Löwen

zur Gazelle entfesselt und in einem Chaos von Staub und Blut sich selber und die theils kämpfende, theils passiv verhimmelnde Christenchaar zerfleischen läßt.

Doch nicht mit diesem starkgewürzten Gericht neuester französischer Küche wollen wir unser buntscheckiges Symposion beschließen. Wir finden bei einem der hoffnungreichsten unter den Neueren, dem schon von uns angeführten Gerome, ein anderes von mehr classischem Geschmaç, vielleicht sogar nicht ohne politische Beimischung, das uns vom Amphitheater, wenn nicht ins Theatre françois, doch in die Große Oper zurückführt. Ganz vorn, neben seinem umgestürzten Thron, liegt Cäsar todt unter dem weit ausgebreiteten blutigen Mantel; die Bänke der Senatoren hat das Entsetzen geleert: nur eine einzige, wohlbeliebte Persönlichkeit, — vermuthlich Mark Anton, wenn wir an Shakespeare denken dürfen, ist wie versteinert sitzen geblieben. Gegen den Ausgang in der Tiefe hin aber bewegt sich, zum Theil vom Rücken gesehen, mit erhobenen Schwertern und feierlich gesticulirend, der Chor der Verschworenen. Es ist vollkommen das Finale einer Opera seria, denn sicherlich reden sie nicht — sie singen.

Im Orchester aber rauscht das gesammte Blech schmetternd zusammen, die Pauken wirbeln, die Franzen des Vorhangs begiinnen sich langsam über die Soffiten zu senken — Exeunt omnes.

Hugo v. Blomberg.
