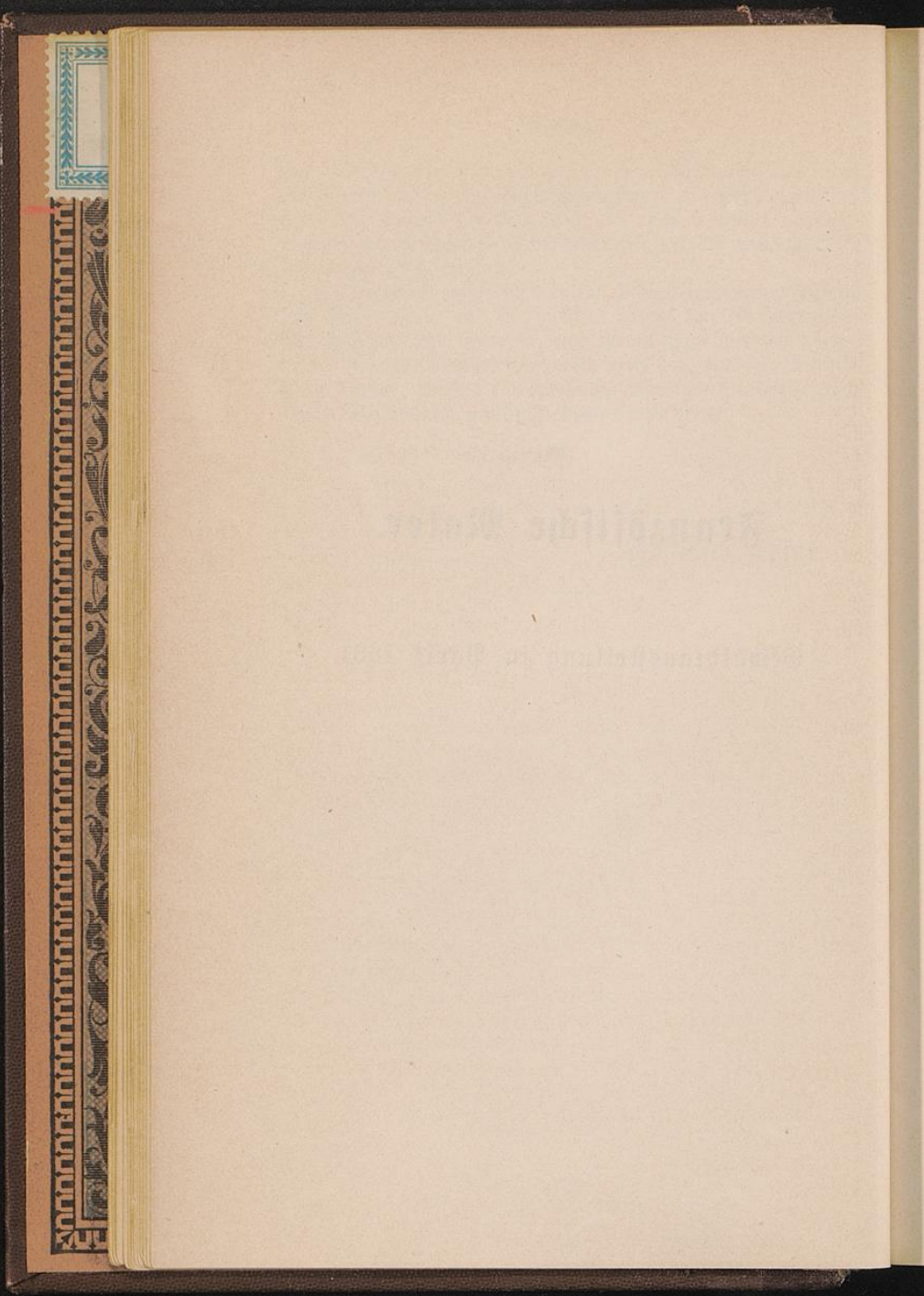


Französische Maler.

Gemäldeausstellung in Paris 1831.



Der Salon ist jetzt geschlossen, nachdem die Gemälde desselben seit Anfang Mai ausgestellt worden. Man hat sie im allgemeinen nur mit flüchtigen Augen betrachtet; die Gemüther waren anderwärts beschäftigt und mit ängstlicher Politik erfüllt. Was mich betrifft, der ich in dieser Zeit zum erstenmale die Hauptstadt besuchte<sup>1</sup> und von unzählig neuen Eindrücken befangen war, ich habe noch viel weniger als andere mit der erforderlichen Geistesruhe die Säle des Louvres durchwandeln können. Da standen sie nebeneinander, an die dreitausend, die hübschen Bilder, die armen Kinder der Kunst, denen die geschäftige Menge nur das Almosen eines gleichgültigen Blicks zuwarf. Mit stummen Schmerzen bettelten sie um ein bißchen Mitempfindung oder um Aufnahme in einem Winkelchen des Herzens. Vergebens! die Herzen waren von der Familie der eigenen Gefühle ganz angefüllt und hatten weder Raum noch Futter für jene Fremdlinge. Aber das war es eben, die Ausstellung glich einem Waisenhanse, einer Sammlung zusammengerasteter Kinder, die sich selbst überlassen gewesen und wovon keins mit dem anderen verwandt war. Sie bewegte unsere Seele wie der Anblick unwürdiger Hülflosigkeit und jugendlicher Zerrissenheit.

Welch verschiedenes Gefühl ergriff uns dagegen schon beim Eintritt in eine Galerie jener italienischen Gemälde, die nicht als Findelkinder ausgefetzt worden in die kalte Welt, sondern an den Brüsten einer großen, gemeinsamen Mutter ihre Nahrung eingesogen und als eine große Familie, befriedet und einig, zwar nicht immer dieselben Worte, aber doch dieselbe Sprache sprechen.

Die katholische Kirche, die einst auch den übrigen Künsten eine solche Mutter war, ist jetzt verarmt und selber hülflos. Jeder Maler malt jetzt auf eigene Hand und für eigene Rechnung; die Tagesklaue, die Grille der Geldreichen oder des eigenen müßigen Herzens gibt ihm den Stoff, die Palette gibt ihm die glänzend-

<sup>1</sup> Seine war im Juni 1831 in Paris eingetroffen.

sten Farben, und die Leinwand ist geduldig. Dazu kommt noch, daß jetzt bei den französischen Malern die mißverständene Romantik grassiert und, nach ihrem Hauptprinzip, jeder sich bestrebt, ganz anders als die anderen zu malen oder, wie die kurzweilige Redensart heißt: seine Eigentümlichkeit hervortreten zu lassen. Welche Bilder hierdurch manchmal zum Vorschein kommen, läßt sich leicht erraten.

Da die Franzosen jedenfalls viel gesunde Vernunft besitzen, so haben sie das Verfehlte immer richtig beurteilt, das wahrhaft Eigentümliche leicht erkannt und aus einem bunten Meer von Gemälden die wahrhaften Perlen leicht herausgefunden. Die Maler, deren Werke man am meisten besprach und als das Beste pries, waren A. Scheffer, G. Vernet, Delacroix, Decamps, Lessore, Schnez, Delaroche und Robert. Ich darf mich also darauf beschränken, die öffentliche Meinung zu referieren. Sie ist von der meinigen nicht sehr abweichend. Beurteilung technischer Vorzüge oder Mängel will ich soviel als möglich vermeiden. Auch ist dergleichen von wenig Nutzen bei Gemälden, die nicht in öffentlichen Galerien der Betrachtung ausgestellt bleiben, und noch weniger nützt es dem deutschen Berichtempfänger, der sie gar nicht gesehen. Nur Winke über das Stoffartige und die Bedeutung der Gemälde mögen letzterem willkommen sein. Als gewissenhafter Referent erwähne ich zuerst die Gemälde von

#### A. Scheffer<sup>1</sup>.

Haben doch der Faust und das Gretchen dieses Malers im ersten Monat der Ausstellung die meiste Aufmerksamkeit auf sich gezogen, da die besten Werke von Delaroche und Robert erst späterhin aufgestellt wurden. Überdies, wer nie etwas von Scheffer gesehen, wird gleich frappiert von seiner Manier, die sich besonders in der Farbengebung ausdrückt. Seine Feinde sagen ihm nach, er male nur mit Schnupftabak und grüner Seife. Ich weiß nicht, wie weit sie ihm unrecht thun. Seine braunen Schat-

<sup>1</sup> Ary Scheffer aus Dordrecht (1795—1858) schuf zahlreiche Bilder, an denen seelischer Ausdruck, aber etwas gekünstelte Farbengebung und schroffe Pinselstriche bemerkenswert sind. Anfangs entlehnte er seine Stoffe insbesondere den Werken Goethes, Schillers, Bürgers, Ahlands etc., später bevorzugte er Darstellungen religiösen Charakters.

ten sind nicht selten sehr affektiert und verfehlen den in Rembrandt'scher Weise beabsichtigten Lichteffect. Seine Gesichter haben meistens jene fatale Rouleur, die uns manchmal das eigene Gesicht verleiden konnte, wenn wir es, überwacht und verdrießlich, in jenen grünen Spiegeln erblickten, die man in alten Wirtshäusern, wo der Postwagen des Morgens stille hält, zu finden pflegt. Betrachtet man aber Scheffers Bilder etwas näher und länger, so befreundet man sich mit seiner Weise, man findet die Behandlung des Ganzen sehr poetisch, und man sieht, daß aus den trübfinnigen Farben ein liches Gemüt hervorbricht, wie Sonnenstrahlen aus Nebelwolken. Jene mürrisch gefegte, gewischte Malerei, jene todmüden Farben mit unheimlich vagen Unrissen sind in den Bildern von Faust und Gretchen sogar von gutem Effect. Beide sind lebensgroße Kniestücke. Faust sitzt in einem mittelaltertümlichen roten Sessel, neben einem mit Pergamentbüchern bedeckten Tische, der seinem linken Arm, worin sein bloßes Haupt ruht, als Stütze dient. Den rechten Arm, mit der flachen Hand nach außen gefehrt, stemmt er gegen seine Hüfte. Gewand seifengrünlich blau. Das Gesicht fast Profil und schnupftabaklich fahl; die Züge desselben streng edel. Trotz der kranklichen Mißfarbe, der gehöhlten Wangen, der Lippenwellheit, der eingedrückten Zerstörnis trägt dieses Gesicht dennoch die Spuren seiner ehemaligen Schönheit, und indem die Augen ihr holdwehmütiges Licht darüber hingießen, sieht es aus wie eine schöne Ruine, die der Mond beleuchtet. Ja, dieser Mann ist eine schöne Menschenruine, in den Falten über diesen verwitterten Augenbraunen brüten fabelhaft gelahrte Gulen, und hinter dieser Stirne lauern böse Gespenster; um Mitternacht öffnen sich dort die Gräber verstorbener Wünsche, bleiche Schatten dringen hervor, und durch die öden Hirnkammern schleicht, wie mit gebundenen Füßen, Gretchens Geist. Das ist eben das Verdienst des Malers, daß er uns nur den Kopf eines Mannes gemalt hat, und daß der bloße Anblick desselben uns die Gefühle und Gedanken mittheilt, die sich in des Mannes Hirn und Herzen bewegen. Im Hintergrunde, kaum sichtbar und ganz grün, widerwärtig grün gemalt, erkennt man auch den Kopf des Mephistopheles, des bösen Geistes, des Vaters der Lüge, des Fliegengottes, des Gottes der grünen Seife.

Gretchen ist ein Seitenstück von gleichem Werte. Sie sitzt ebenfalls auf einem gedämpft roten Sessel, das ruhende Spinn-

rad mit vollem Wocken zur Seite<sup>1</sup>; in der Hand hält sie ein aufgeschlagenes Gebetbuch, worin sie nicht liest, und worin ein verblichen buntes Muttergottesbildchen hervortröstet. Sie hält das Haupt gesenkt, so daß die größere Seite des Gesichtes, das ebenfalls fast Profil, gar seltsam beschattet wird. Es ist, als ob des Faustes nächtliche Seele ihren Schatten werfe über das Antlitz des stillen Mädchens. Die beiden Bilder hingen nahe nebeneinander, und es war um so bemerkbarer, daß auf dem des Faustes aller Lichteffect dem Gesichte gewidmet worden, daß hingegen auf Gretchens Bild weniger das Gesicht und desto mehr dessen Umrisse beleuchtet sind. Letzteres erhielt dadurch noch etwas unbeschreibbar Magisches. Gretchens Nieder ist saftig grün, ein schwarzes Käppchen bedeckt ihre Scheitel, aber ganz spärlich, und von beiden Seiten dringt ihr schlichtes, goldgelbes Haar um so glänzender hervor. Ihr Gesicht bildet ein rührend edles Oval, und die Züge desselben sind von einer Schönheit, die sich selbst verbergen möchte aus Bescheidenheit. Sie ist die Bescheidenheit selbst, mit ihren lieben blauen Augen. Es zieht eine stille Thräne über die schöne Wange, eine stumme Perle der Wehmut. Sie ist zwar Wolfgang Goethes Gretchen, aber sie hat den ganzen Friedrich Schiller gelesen, und sie ist viel mehr sentimental als naiv, und viel mehr schwer idealisch als leicht grazios. Vielleicht ist sie zu treu und zu ernsthaft, um grazios sein zu können, denn die Grazie besteht in der Bewegung. Dabei hat sie etwas so Verlässliches, so Solides, so Reelles wie ein barer Louisdor, den man noch in der Tasche hat. Mit einem Wort, sie ist ein deutsches Mädchen, und wenn man ihr tief hineinschaut in die melancholischen Beilichen, so denkt man an Deutschland, an duftige Lindenbäume, an Hölty's Gedichte, an den steinernen Roland vor dem Rathaus, an den alten Konrektor, an seine rosige Richte, an das Forsthaus mit den Hirschgeweihen, an schlechten Tabak und gute Gesellen, an Großmutter's Kirchhofgeschichten, an treuherzige Nachtwächter, an Freundschaft, an erste Liebe und allerlei andere süße Schnurrpfeifereien — Wahrlich, Scheffers Gretchen kann nicht beschrieben werden. Sie hat mehr Gemüt als Gesicht. Sie ist eine gemalte Seele. Wenn ich bei ihr vorüberging, sagte ich immer unwillkürlich: Liebes Kind!

<sup>1</sup> Außer dem „Gretchen am Spinnrad“ hat Scheffer Gretchen in der Kirche, Gretchen aus der Kirche kommend und Gretchen auf dem Blockberg dargestellt.

Leider finden wir Scheffers Manier in allen seinen Bildern, und wenn sie seinem Faust und Gretchen angemessen ist, so mißfällt sie uns gänzlich bei Gegenständen, die eine heitere, klare, farben glühende Behandlung erforderten, z. B. bei einem kleinen Gemälde, worauf tanzende Schulkinder. Mit seinen gedämpften, freudlosen Farben hat uns Scheffer nur einen Kudel kleiner Gnomen dargestellt. Wie bedeutend auch sein Talent der Porträtirung ist, ja, wie sehr ich hier seine Originalität der Auffassung rühmen muß, so sehr widersteht mir auch hier seine Farbengebung. Es gab aber ein Porträt im Salon, wofür eben die Scheffer'sche Manier ganz geeignet war. Nur mit diesen unbestimmten, gelogenen, gestorbenen, charakterlosen Farben konnte der Mann gemalt werden, dessen Ruhm darin besteht, daß man auf seinem Gesichte nie seine Gedanken lesen konnte, ja, daß man immer das Gegenteil darauf las. Es ist der Mann, dem wir hinten Fußtritte geben könnten, ohne daß vorne das stereotype Lächeln von seinen Lippen schwände. Es ist der Mann, der vierzehn falsche Eide geschworen, und dessen Lügentalente von allen aufeinander folgenden Regierungen Frankreichs benutzt wurden, wenn irgend eine tödliche Vertheidigung ausgeübt werden sollte: so daß er an jene alte Giftmischerin erinnert, an jene Lulu<sup>1</sup>, die, wie ein frevelhaftes Erbstück, im Hause des Augustus lebte, und schweigend und sicher dem einen Cäsar nach dem andern und dem einen gegen den andern zu Dienste stand mit ihrem diplomatischen Tränklein. Wenn ich vor dem Bilde des falschen Mannes stand, den Scheffer so treu gemalt, dem er mit seinen Schierlingsfarben sogar die vierzehn falschen Eide ins Gesicht hinein gemalt, dann durchdrückte mich der Gedanke: wem gilt wohl seine neueste Mischung in London?<sup>2</sup>

Scheffers Heinrich IV.<sup>3</sup> und Ludwig Philipp I., zwei Reitergestalten in Lebensgröße, verdienen jedenfalls eine besondere Er-

<sup>1</sup> Vgl. Bd. I, S. 395.

<sup>2</sup> Gemeint ist der berühmte französische Diplomat Talleyrand (1754—1838), der erst Napoleon, dann den Bourbonen und schließlich der Julimonarchie diente. Er war von 1830—35 französischer Botschafter in London. Seine tiefe Menschenkenntnis und seine scharfen Witze machten ihn überall gefürchtet und bewundert, für seinen Charakter ist sein bekannter Ausspruch bezeichnend, daß die Sprache dem Menschen gegeben sei, um seine Gedanken zu verbergen.

<sup>3</sup> Heinrich IV., der erste König aus dem Hause Bourbon (1589—1610), ein starker Fürst von bedeutenden Herrschergaben.

wählung. Ersterer, le roi par droit de conquête et par droit de naissance, hat vor meiner Zeit gelebt; ich weiß nur, daß er einen henry-quatre getragen, und ich kann nicht bestimmen, inwieweit er getroffen ist. Der andere, le roi des barricades, le roi par la grâce du peuple souverain, ist mein Zeitgenosse, und ich kann urteilen, ob sein Porträt ihm ähnlich sieht oder nicht. Ich sah letzteres, ehe ich das Vergnügen hatte, Se. Majestät den König selbst zu sehen, und ich gestehe, ich erkannte ihn dennoch nicht im ersten Augenblick. Ich sah ihn vielleicht in einem allzuehr erhöhten Seelenzustande, nämlich am ersten Festtage der jüngsten Revolutionsfeier, als er durch die Straßen von Paris einherritt, in der Mitte der jubelnden Bürgergarde und der Juliusdeforirten, die alle wie wahnsinnig die Pariserne<sup>1</sup> und die Marseiller Hymne<sup>2</sup> brüllten, auch mitunter die Carmagnole<sup>3</sup> tanzten: Se. Majestät der König saß hoch zu Roß, halb wie ein gezwungener Triumphator, halb wie ein freiwilliger Gefangener, der einen Triumphzug zieren soll; ein entthronter Kaiser<sup>4</sup> ritt symbolisch oder auch prophetisch an seiner Seite; seine beiden jungen Söhne ritten ebenfalls neben ihm, wie blühende Hoffnungen, und seine schwülstigen Wangen glühten hervor aus dem Walddunkel des großen Backenbarts, und seine süßlich grüßenden Augen glänzten vor Lust und Verlegenheit. Auf dem Schefferschen Bilde sieht er minder kurzweilig aus, ja fast trübe, als ritte er eben über die Place de grève, wo sein Vater geköpft worden<sup>5</sup>; sein Pferd scheint zu straucheln. Ich glaube, auf dem

<sup>1</sup> Von Casimir Delavigne (1793—1843) zur Verherrlichung der Juli-Revolution gedichtet, beginnend „Peuple français, peuple des braves“; die Komposition ist von Auber.

<sup>2</sup> Vgl. Bd. III, S. 429 f.

<sup>3</sup> Ein anderes Freiheitslied aus der Zeit der ersten Revolution, mit dem Rehrreim „Dansons la Carmagnole! Vive le son du canon“. Daher Heines Ausdruck „die Carmagnole tanzen“. Der Anfang des Liedes ist „Madame Vêto avait promis“.

<sup>4</sup> Pedro I., Kaiser von Brasilien, mußte 1831 abdanken und segelte nach Frankreich, wo er den Titel eines Herzogs von Braganza annahm; hierauf führte er (1832—34) einen zweijährigen erfolgreichen Krieg gegen seinen Bruder Dom Miguel, der das Mutterland Portugal in seine Gewalt gebracht hatte.

<sup>5</sup> Der Herzog von Orléans oder Bürger Egalité ward dort am 6. November 1793 hingerichtet.



Scheffer'schen Bilde ist auch der Kopf nicht oben so spitz zulau-  
fend wie beim erlauchten Original, wo diese eigentümliche Bil-  
dung mich immer an das Volkslied erinnert:

Es steht eine Tann' im tiefen Thal,  
Ist unten breit und oben schmal.

Sonst ist das Bild ziemlich getroffen, sehr ähnlich; doch diese Ähnlichkeit entdeckte ich erst, als ich den König selbst gesehen. Das scheint mir bedenklich, sehr bedenklich für den Wert der ganzen Scheffer'schen Porträtmalerei. Die Porträtmaler lassen sich nämlich in zwei Klassen einteilen. Die einen haben das wunderbare Talent, gerade diejenigen Züge aufzufassen und hinzumalen, die auch dem fremden Beschauer eine Idee von dem darzustellenden Gesichte geben, so daß er den Charakter des unbekanntem Originals gleich begreift und letzteres, sobald er dessen ansichtig wird, gleich wiedererkennt. Bei den alten Meistern, vornehmlich bei Holbein, Tizian und van Dyck, finden wir solche Weise, und in ihren Porträten frappiert uns jene Unmittelbarkeit, die uns die Ähnlichkeit derselben mit den längst verstorbenen Originalen so lebendig zusichert. „Wir möchten darauf schwören, daß diese Porträte getroffen sind!“ sagen wir dann unwillkürlich, wenn wir Galerien durchwandeln. Eine zweite Weise der Porträtmalerei finden wir namentlich bei englischen und französischen Malern, die nur das leichte Wiedererkennen beabsichtigen und nur jene Züge auf die Leinwand werfen, die uns das Gesicht und den Charakter des wohlbekanntem Originals ins Gedächtnis zurückrufen. Diese Maler arbeiten eigentlich für die Erinnerung, und sie sind überaus beliebt bei wohlgezogenen Eltern und zärtlichen Eheleuten, die uns ihre Gemälde nach Tische zeigen und uns nicht genug versichern können, wie gar niedlich der liebe Kleine getroffen war, ehe er die Würmer bekommen, oder wie sprechend ähnlich der Herr Gemahl ist, den wir noch nicht die Ehre haben zu kennen, und dessen Bekanntschaft uns noch bevorsteht, wenn er von der Braunschweiger Messe zurückkehrt.

Scheffer's „Leonore“ ist in Hinsicht der Farbengebung weit ausgezeichnete als seine übrigen Stücke. Die Geschichte ist in die Zeit der Kreuzzüge verlegt, und der Maler gewann dadurch Gelegenheit zu brillanteren Kostümen und überhaupt zu einem romantischen Kolorit. Das heimkehrende Heer zieht vorüber, und die arme Leonore vermißt darunter ihren Geliebten. Es

herrscht in dem ganzen Bilde eine sanfte Melancholie, nichts läßt den Spuk der künftigen Nacht vorausahnen. Aber ich glaube eben, weil der Maler die Szene in die fromme Zeit der Kreuzzüge verlegt hat, wird die verlassene Leonore nicht die Gottheit lästern, und der tote Reuter wird sie nicht abholen. Die Bürgerische Leonore lebte in einer protestantischen, skeptischen Periode, und ihr Geliebter zog in den Siebenjährigen Krieg, um Schlessien für den Freund Voltaires zu erkämpfen. Die Scheffersche Leonore lebte hingegen in einem katholischen gläubigen Zeitalter, wo Hunderttausende, begeistert von einem religiösen Gedanken, sich ein rotes Kreuz auf den Rock nähten und als Pilgerkrieger nach dem Morgenlande wanderten, um dort ein Grab zu erobern. Sonderbare Zeit! Aber, wir Menschen, sind wir nicht alle Kreuzritter, die wir mit allen unseren mühseligsten Kämpfen am Ende nur ein Grab erobern? Diesen Gedanken lese ich auf dem edlen Gesichte des Ritters, der von seinem hohen Pferde herab so mitleidig auf die trauernde Leonore niederschaut. Diese lehnt ihr Haupt an die Schulter der Mutter. Sie ist eine trauernde Blume, sie wird welken, aber nicht lästern. Das Scheffersche Gemälde ist eine schöne, musikalische Komposition; die Farben klingen darin so heiter trübe wie ein wehmütiges Frühlingslied.

Die übrigen Stücke von Scheffer verdienen keine Beachtung. Dennoch gewannen sie vielen Beifall, während manch besseres Bild von minder ausgezeichneten Malern unbeachtet blieb. So wirkt der Name des Meisters. Wenn Fürsten einen böhmischen Glasstein am Finger tragen, wird man ihn für einen Diamanten halten, und trüge ein Bettler auch einen echten Diamantring, so würde man doch meinen, es sei eitel Glas.

Die oben angestellte Betrachtung leitet mich auf

### Horace Vernet<sup>1</sup>.

Der hat auch nicht mit lauter echten Steinen den diesjährigen Salon geschmückt. Das vorzüglichste seiner ausgestellten Gemälde

<sup>1</sup> Horace Vernet aus Paris (1789—1863), überaus fruchtbarer, hochbegabter und sehr populärer Maler, der namentlich durch seine Schlachtenbilder große Berühmtheit erlangte. Seine Stärke beruht insbesondere in der großen Deutlichkeit und Lebendigkeit seiner Gemälde. Die von Heine erwähnten schuf der Künstler während seines Aufenthaltes in Rom (1828—33), wo er Direktor der Französischen Akademie war.

war eine Judith, die im Begriff steht, den Holofernes zu töten. Sie hat sich eben vom Lager desselben erhoben, ein blühend schlankes Mädchen. Ein violettes Gewand, um die Hüften hastig geschürzt, geht bis zu ihren Füßen hinab; oberhalb des Leibes trägt sie ein blaßgelbes Unterkleid, dessen Ärmel von der rechten Schulter herunterfällt, und den sie mit der linken Hand, etwas meßgerhaft und doch zugleich bezaubernd zierlich, wieder in die Höhe streift; denn mit der rechten Hand hat sie eben das krumme Schwert gezogen gegen den schlafenden Holofernes. Da steht sie, eine reizende Gestalt, an der eben überschrittenen Grenze der Jungfräulichkeit, ganz gottrein und doch weltbefleckt, wie eine entweichte Hostie. Ihr Kopf ist wunderbar anmutig und unheimlich liebenswürdig; schwarze Locken, wie kurze Schlangen, die nicht herabflattern, sondern sich bäumen, furchtbar grazios. Das Gesicht ist etwas beschattet, und süße Wildheit, düstere Goldseligkeit und sentimentaler Grimm rieselt durch die edlen Züge der tödlichen Schönen. Besonders in ihrem Auge funkelt süße Grausamkeit und die Lüsterheit der Rache; denn sie hat auch den eignen beleidigten Leib zu rächen an dem häßlichen Heiden. In der That, dieser ist nicht sonderlich liebreizend, aber im Grunde scheint er doch ein bon enfant zu sein. Er schläft so gutmüthig in der Nachwonnen seiner Befeligung; er schnarcht vielleicht, oder, wie Luise sagt, er schläft laut; seine Lippen bewegen sich noch, als wenn sie küßten; er lag noch eben im Schoße des Glücks, oder vielleicht lag auch das Glück in seinem Schoße; und trunken von Glück und gewiß auch von Wein, ohne Zwischenspiel von Qual und Krankheit, sendet ihn der Tod durch seinen schönsten Engel in die weiße Nacht der ewigen Vernichtung. Welch ein beneidenswertes Ende! Wenn ich einst sterben soll, ihr Götter, laßt mich sterben wie Holofernes!

Ist es Ironie von Horace Vernet, daß die Strahlen der Frühsonne auf den Schlafenden gleichsam verklärend hereinbrechen, und daß eben die Nachtlampe erlischt?

Minder durch Geist als vielmehr durch kühne Zeichnung und Farbengebung empfiehlt sich ein anderes Gemälde von Vernet, welches den jetzigen Papst<sup>1</sup> vorstellt. Mit der goldenen dreifachen

<sup>1</sup> Nicht der damals regierende Papst Gregor XVI., sondern sein Vorgänger Pius VIII. (1829—30), ein beliebter Kirchenfürst, aber ohne Verständnis für notwendige Reformen.

Krone auf dem Haupte, gekleidet mit einem goldgestickten weißen Gewande, auf einem goldenen Stuhle sitzend, wird der Knecht der Knechte Gottes in der Peterskirche herumgetragen. Der Papst selbst, obgleich rotwangig, sieht schwächlich aus, fast verbleichend in dem weißen Hintergrund von Weihrauchdampf und weißen Federwedeln, die über ihn hingehalten werden. Aber die Träger des päpstlichen Stuhles sind stämmige, charaktervolle Gestalten, in karmosinroten Livreen, die schwarzen Haare herabfallend über die gebräunten Gesichter. Es kommen nur drei davon zum Vorschein, aber sie sind vortrefflich gemalt. Dasselbe läßt sich rühmen von den Kapuzinern, deren Häupter nur, oder vielmehr deren gebeugte Hinterhäupter mit den breiten Tonsuren, im Vordergrund sichtbar werden. Aber eben die verschwimmende Unbedeutendheit der Hauptpersonen und das bedeutende Hervortreten der Nebenpersonen ist ein Fehler des Bildes. Letztere haben mich durch die Leichtigkeit, womit sie hingeworfen sind, und durch ihr Kolorit an den Paul Veronese erinnert. Nur der venezianische Zauber fehlt, jene Farbenpoesie, die, gleich dem Schimmer der Lagunen, nur oberflächlich ist, aber dennoch die Seele so wunderbar bewegt.

In Hinsicht der kühnen Darstellung und der Farbengebung hat sich ein drittes Bild von Horace Vernet vielen Beifall erworben. Es ist die Arretierung der Prinzen Condé, Conti und Longueville<sup>1</sup>. Der Schauplatz ist eine Treppe des Palais Royal, und die arretierten Prinzen steigen herab, nachdem sie eben auf Befehl Annens von Osterreich ihre Degen abgegeben. Durch dieses Herabsteigen behält fast jede Figur ihren ganzen Umriß. Condé ist der erste, auf der untersten Stufe; er hält sinnend seinen Knebelbart in der Hand, und ich weiß, was er denkt. Von der obersten Stufe der Treppe kommt ein Offizier herab, der die Degen der Prinzen unterm Arme trägt. Es sind drei Gruppen,

<sup>1</sup> In dem Kriege der Fronde (der „Parlamentspartei“) mit dem Regentenschaftsrate, an dessen Spitze die Königin Anna von Osterreich, die Mutter Ludwigs XIV., stand, hatte der Prinz von Condé, der größte Feldherr seiner Zeit (1631—86), der Hofpartei wichtige Dienste geleistet; durch ihn war, am 1. April 1649, der Vertrag von Ruel zu stande gekommen. Durch sein hochfahrendes und herrschsüchtiges Wesen machte er sich aber so verhaßt, daß die Königin sich mit den Häuptern der Fronde verband und den Prinzen nebst seinem Bruder, dem Prinzen Conti, und seinem Schwager, dem Herzog von Longueville, am 18. Januar 1650 verhaften und nach Vincennes abführen ließ.

die natürlich entstanden und natürlich zusammengehören. Nur wer eine sehr hohe Stufe in der Kunst erstiegen, hat solche Treppenideen.

Zu den weniger bedeutenden Bildern von Horace Vernet gehört ein Camille Desmoulins<sup>1</sup>, der im Garten des Palais Royal auf eine Bank steigt und das Volk haranguiert. Mit der linken Hand reißt er ein grünes Blatt von einem Baume, in der rechten hält er eine Pistole. Armer Camille! dein Mut war nicht höher als diese Bank, und da wolltest du stehen bleiben, und du schautest dich um. „Vorwärts, immer vorwärts!“ ist aber das Zauberwort, das die Revolutionäre aufrecht erhalten kann; — bleiben sie stehen und schauen sie sich um, dann sind sie verloren, wie Curydize, als sie, dem Saitenspiel des Gemahls folgend, nur einmal zurückschaute in die Greuel der Unterwelt. Armer Camille! armer Bursche! das waren die lustigen Flegeljahre der Freiheit, als du auf die Bank sprangest und dem Despotismus die Fenster einwarfest und Laternenwige riffest; der Spaß wurde nachher sehr trübe, die Füchse der Revolution wurden bemooftete Häupter, denen die Haare zu Berge stiegen, und du hörtest schreckliche Töne neben dir erklingen, und hinter dir, aus dem Schattenreich, riefen dich die Geisterstimmen der Gironde, und du schautest dich um.

In Hinsicht der Kostüme von 1789 war dieses Bild ziemlich interessant. Da sah man sie noch, die gepuderten Frisuren, die engen Frauenkleider, die erst bei den Hüften sich haufchten, die buntgestreiften Träcke, die kutscherlichen Ober Röcke mit kleinen Krägeln, die zwei Uhrketten, die parallel über dem Bauche hängen, und gar jene terroristischen Westen mit breitaufgeschlagenen Klappen, die bei der republikanischen Jugend in Paris jetzt wieder in Mode gekommen sind und gilets à la Robespierre genannt werden. Robespierre selbst ist ebenfalls auf dem Bilde zu sehen,

<sup>1</sup> Camille Desmoulins (1760–94), hervorragender Charakter der französischen Revolution, forderte in einer am 11. Juli 1789 gehaltenen Rede die Freiheitskämpfer auf, sich ein Abzeichen anzulegen, und als er selbst ein Blatt von einem Baume brach und an den Hut steckte, entstand der Gebrauch der Kokarden. Desmoulins, der für den Tod Ludwigs XVI. gestimmt hatte und der Bergpartei angehörte, geißelte später in seiner Zeitung „Le vieux cordelier“ mit Geist und Wit die Frevel der Schreckensmänner und ward daher bald auf Saint-Justs und Robespierres Betrieb zum Tode verurteilt. Er ward am 5. April 1794 hingerichtet.

auffallend durch seine sorgfältige Toilette und sein geschmiegeltes Wesen. In der That, sein Äußeres war immer schmuck und blank wie das Beil einer Guillotine; aber auch sein Inneres, sein Herz, war uneigennützig, unbestechbar und konsequent wie das Beil einer Guillotine. Diese unerbittliche Strenge war jedoch nicht Gefühllosigkeit, sondern Tugend, gleich der Tugend des Junius Brutus, die unser Herz verdammt und die unsere Vernunft mit Entsetzen bewundert. Robespierre hatte sogar eine besondere Vorliebe für Desmoulins, seinen Schulkameraden, den er hinrichten ließ, als dieser Fanfaron de la liberté eine unzeitige Mäßigung predigte und staatsgefährliche Schwächen beförderte<sup>1</sup>. Während Camilles Blut auf der Grève floß, flossen vielleicht in einsamer Kammer die Thränen des Maximilian. Dies soll keine banale Redensart sein. Unlängst sagte mir ein Freund, daß ihm Bourdon de Voise<sup>2</sup> erzählt habe: er sei einst in das Arbeitszimmer des Comité du Salut public gekommen, als dort Robespierre ganz allein, in sich selbst versunken, über seinen Akten saß und bitterlich weinte.

Ich übergehe die übrigen noch minder bedeutenden Gemälde von Horace Bernet, dem vielseitigsten Maler, der alles malt, Heiligenbilder, Schlachten, Stilleben, Bestien, Landschaften, Porträte, alles flüchtig, fast pamphletartig.

Ich wende mich zu

### Delacroix<sup>3</sup>,

der ein Bild geliefert, vor welchem ich immer einen großen Volks-

<sup>1</sup> Camille Desmoulins hatte eine Versöhnung der Bergpartei mit den Girondisten sowie später die Einsetzung eines Gnadengerichtes vergeblich angestrebt.

<sup>2</sup> François Louis Bourdon de Voise, geboren in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu Remy bei Compiègne, Mitglied des Konvents und später des Rates der Fünfhundert, im September 1797 durch das Direktorium proskribiert und nach Cayenne deportiert, wo er bald darauf starb. Er war ein Mann von grausamer und gemeiner Gesinnung.

<sup>3</sup> Eugène Delacroix (1799—1863), der Hauptvertreter der romantischen Schule in Frankreich, zeichnete sich durch glänzende und figurenreiche Gemälde, Abwechslung und Reichhaltigkeit der Stoffe sowie seltene Fruchtbarkeit aus, die an Rubens' rastlos-geniale Thätigkeit erinnert. Das von Heine beschriebene Bild „Die Göttin der Freiheit das Volk führend“ befindet sich im Louvre.

haufen stehen sah, und das ich also zu denjenigen Gemälden zähle, denen die meiste Aufmerksamkeit zu teil worden. Die Heiligkeit des Sujets erlaubt keine strenge Kritik des Kolorits, welche vielleicht mißlich ausfallen könnte. Aber trotz etwaniger Kunstmängel atmet in dem Bilde ein großer Gedanke, der uns wunderbar entgegenweht. Eine Volksgruppe während den Juliusstagen ist dargestellt, und in der Mitte, beinahe wie eine allegorische Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib, mit einer roten phrygischen Mütze auf dem Haupte, eine Flinte in der einen Hand und in der andern eine dreifarbige Fahne. Sie schreitet dahin über Leichen, zum Kampfe auffordernd, entblößt bis zur Hüfte, ein schöner, ungestümmter Leib, das Gesicht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine seltsame Mischung von Phryne, Poissarde<sup>1</sup> und Freiheitsgöttin. Daß sie eigentlich letztere bedeuten solle, ist nicht ganz bestimmt ausgedrückt, diese Figur scheint vielmehr die wilde Volkskraft, die eine fatale Bürde abwirft, darzustellen. Ich kann nicht umhin, zu gestehen, diese Figur erinnert mich an jene peripatetischen Philosophinnen, an jene Schnellläuferinnen der Liebe oder Schnellliebende, die des Abends auf den Boulevards umherzuschwärmen; ich gestehe, daß der kleine Schornsteincupido, der, mit einer Pistole in jeder Hand, neben dieser Gassenvenus steht, vielleicht nicht allein von Fuß beschmutzt ist; daß der Pantheonkandidat, der tot auf dem Boden liegt, vielleicht den Abend vorher mit Kontermarken des Theaters gehandelt; daß der Held, der mit seinem Schießgewehr hinstürmt, in seinem Gesichte die Galeere und in seinem häßlichen Rock gewiß noch den Duft des Affenhofes trägt; — aber das ist es eben, ein großer Gedanke hat diese gemeinen Leute, diese Krapüle<sup>2</sup>, geadelt und geheiligt und die entschlafene Würde in ihrer Seele wieder aufgeweckt.

Heilige Julitage von Paris! ihr werdet ewig Zeugnis geben von dem Uradel der Menschen, der nie ganz zerstört werden kann. Wer euch erlebt hat, der jammert nicht mehr auf den alten Gräbern, sondern freudig glaubt er jetzt an die Auferstehung der Völker. Heilige Julitage! wie schön war die Sonne und wie groß war das Volk von Paris! Die Götter im Himmel, die dem großen Kampfe zusahen, jauchzten vor Bewunderung, und sie wären gerne aufgestanden von ihren goldenen Stühlen und wären

<sup>1</sup> Fischweib.

<sup>2</sup> Gefindel.

gerne zur Erde herabgestiegen, um Bürger zu werden von Paris! Aber neidisch, ängstlich, wie sie sind, fürchteten sie am Ende, daß die Menschen zu hoch und zu herrlich emporblühen möchten, und durch ihre willigen Priester suchten sie „das Glänzende zu schwärzen und das Erhabene in den Staub zu ziehn“, und sie stifteten die belgische Rebellion, das de Pottersche Viehstück<sup>1</sup>. Es ist dafür gesorgt, daß die Freiheitsbäume nicht in den Himmel hineinwachsen.

Auf keinem von allen Gemälden des Salons ist so sehr die Farbe eingeschlagen wie auf Delacroix' Julirevolution. Indessen, eben diese Abwesenheit von Firnis und Schimmer, dabei der Pulverdampf und Staub, der die Figuren wie graues Spinnweb bedeckt, das sonnengetrocknete Kolorit, das gleichsam nach einem Wassertropfen leuchtet, alles dieses gibt dem Bilde eine Wahrheit, eine Wesenheit, eine Ursprünglichkeit, und man ahnt darin die wirkliche Physiognomie der Julitage.

Unter den Beschauern waren so manche, die damals entweder mitgestritten oder doch wenigstens zugehört hatten, und diese konnten das Bild nicht genug rühmen. „Matin“, rief ein Epicier<sup>2</sup>, „diese Gamins haben sich wie Riesen geschlagen!“ Eine junge Dame meinte, auf dem Bilde fehle der polytechnische Schüler, wie man ihn sehe auf allen andern Darstellungen der Julirevolution, deren sehr viele, über vierzig Gemälde, ausgestellt waren.

„Papa!“ rief eine kleine Karlistin<sup>3</sup>, „wer ist die schmutzige Frau mit der roten Mütze?“ — „Nun freilich“, spöttelte der noble Papa mit einem süßlich zerquetschten Lächeln, „nun freilich, liebes Kind, mit der Keinheit der Silien hat sie nichts zu schaffen. Es ist die Freiheitsgöttin.“ — „Papa, sie hat auch nicht einmal

<sup>1</sup> Die Julirevolution hatte Nachwirkungen in mehreren Ländern Europas; eine der bedeutendsten war der belgische Aufstand im August und September, infolge dessen am 4. Oktober die Unabhängigkeit Belgiens erklärt wurde. Ein einflussreiches Mitglied der provisorischen Regierung war Louis de Potter (1786—1859), doch fanden seine republikanischen Anträge keinen Beifall, und bald entzweite er sich mit seinen Kollegen. Der Witz des Ausdrucks „Viehstück“ wird übrigens erst verständlich, wenn man weiß, daß der hervorragende holländische Maler Paul Potter (1625—54) sich vor allem im Fache der Tiermalerei auszeichnete.

<sup>2</sup> Spezereihändler, Krämer.

<sup>3</sup> Karlisten sind die Anhänger des 1830 verjagten Königs Karl X.



ein Hemd an.“ — „Eine wahre Freiheitsgöttin, liebes Kind, hat gewöhnlich kein Hemd und ist daher sehr erbittert auf alle Leute, die weiße Wäsche tragen.“

Bei diesen Worten zupfte der Mann seine Manchetten etwas tiefer über die langen müßigen Hände und sagte zu seinem Nachbar: „Eminenz! wenn es den Republikanern heut' an der Pforte St.-Denis gelingt, daß eine alte Frau von den Nationalgarden totgeschossen wird, dann tragen sie die heilige Leiche auf den Boulevards herum, und das Volk wird rasend, und wir haben dann eine neue Revolution.“ — „Tant mieux!“ flüsterte die Eminenz, ein hagerer, zugeknöpfter Mensch, der sich in weltliche Tracht vermunmt, wie jetzt von allen Priestern in Paris geschieht, aus Furcht vor öffentlicher Verhöhnung, vielleicht auch des bösen Gewissens halber; „tant mieux, Marquis! wenn nur recht viele Greuel geschehen, damit das Maß wieder voll wird! Die Revolution verschluckt dann wieder ihre eignen Anstifter, besonders jene eitlen Bankiers, die sich Gottlob jetzt schon ruiniert haben.“ — „Ja, Eminenz, sie wollten uns à tout prix vernichten, weil wir sie nicht in unsere Salons aufgenommen; das ist das Geheimnis der Zulkrevolution, und da wurde Geld verteilt an die Vorkrädter, und die Arbeiter wurden von den Fabrikherrn entlassen, und Weinwirte wurden bezahlt, die umsonst Wein schenkten und noch Pulver hineinmischten, um den Pöbel zu erhitzen, et du reste, c'était le soleil!“

Der Marquis hat vielleicht recht: es war die Sonne. Zumal im Monat Juli hat die Sonne immer am gewaltigsten mit ihren Strahlen die Herzen der Pariser entflammt, wenn die Freiheit bedroht war, und sonnentrunken erhob sich dann das Volk von Paris gegen die morschen Bastillen<sup>1</sup> und Ordonnanzen<sup>1</sup> der Knechtschaft. Sonne und Stadt verstehen sich wunderbar, und sie lieben sich. Gehe die Sonne des Abends ins Meer hinabsteigt, verweilt ihr Blick noch lange mit Wohlgefallen auf der schönen Stadt Paris, und mit ihren letzten Strahlen küßt sie die dreifarbigigen Fahnen auf den Türmen der schönen Stadt Paris. Mit Recht hatte ein französischer Dichter den Vorschlag gemacht, das

<sup>1</sup> Die Erstürmung der Bastille erfolgte bekanntlich am 14. Juli 1789, die Ordonnanzen Karls X., welche 1830 den Ausbruch der Revolution veranlaßten, erschienen im *Moniteur* vom 26. Juli, und am 28. begann der Kampf.

Zulieferst durch eine symbolische Vermählung zu feiern: und wie einst der Doge von Venedig jährlich den goldenen Bukentauro<sup>1</sup> bestiegen, um die herrschende Venezia mit dem Adriatischen Meere zu vermählen, so solle alljährlich auf dem Bastillenplätze die Stadt Paris sich vermählen mit der Sonne, dem großen, flammenden Glückstern ihrer Freiheit. Casimir Périer<sup>2</sup> hat diesen Vorschlag nicht goutiert, er fürchtet den Polterabend einer solchen Hochzeit, er fürchtet die allzu starke Hitze einer solchen Ehe, und er bewilligt der Stadt Paris höchstens eine morgantische Verbindung mit der Sonne.

Doch ich vergesse, daß ich nur Berichterstatter einer Ausstellung bin. Als solcher gelange ich jetzt zur Erwähnung eines Malers, der, indem er die allgemeine Aufmerksamkeit erregte, zu gleicher Zeit mich selber so sehr ansprach, daß seine Bilder mir nur wie buntes Echo der eignen Herzensstimme erschienen, oder vielmehr, daß die wahlverwandten Farbentöne in meinem Herzen wunderbar wiederklangen.

### Decamps<sup>3</sup>

heißt der Maler, der solchen Zauber auf mich ausübte. Leider habe ich eins seiner besten Werke, das „Hundehospital“<sup>4</sup>, gar nicht gesehen. Es war schon fortgenommen, als ich die Ausstellung besuchte. Einige andere gute Stücke von ihm entgingen mir, weil ich sie aus der großen Menge nicht herausfinden konnte, ehe sie ebenfalls fortgenommen wurden. Ich erkannte aber gleich

<sup>1</sup> Bucentaur (Bucentoro) hieß das Prachtschiff, in welchem der Doge von Venedig alljährlich am Himmelfahrtstage aufs Meer hinauszufahren pflegte, um sich mit demselben unter Versenkung eines Ringes feierlich zu vermählen. Das letzte derartige Schiff ward 1798 von den Franzosen vernichtet.

<sup>2</sup> Casimir Périer (geb. 1777, gest. 16. Mai 1832) war Ministerpräsident, als Heine die vorliegenden Artikel schrieb. Vgl. über Périer die Vorrede zu den „Französischen Zuständen“ (Bd. V, S. 3 f.).

<sup>3</sup> Alexandre Gabriel Decamps aus Paris (1803—60) ist besonders ausgezeichnet durch seine Darstellungen des orientalischen Lebens, bei welchen er neben großer Lebenswahrheit bedeutende Licht- und Farbeffekte erzielte. Er hielt sich 1827—28 ein Jahr lang in Konstantinopel und Kleinasien auf. Seine Tierbilder und geschichtlichen Gemälde werden auch geschätzt, obwohl in geringerem Grade.

<sup>4</sup> Darstellung aus dem türkischen Leben.

von selbst, daß Decamps ein großer Maler sei, als ich zuerst ein kleines Bild von ihm sah, dessen Kolorit und Einfachheit mich seltsam frappierten. Es stellte nur ein türkisches Gebäude vor, weiß und hochgebaut, hie und da eine kleine Fensterluke, wo ein Türkengezicht hervorlaucht, unten ein stilles Wasser, worin sich die Kreidewände mit ihren rötlichen Schatten abspiegeln, wunderbar ruhig. Nachher erfuhr ich, daß Decamps selbst in der Türkei gewesen, und daß es nicht bloß sein originelles Kolorit war, was mich so sehr frappiert, sondern auch die Wahrheit, die sich mit getreuen und bescheidenen Farben in seinen Bildern des Orients ausspricht. Dieses geschieht ganz besonders in seiner „Patrouille“. In diesem Gemälde erblicken wir den großen Hadji-Bey<sup>1</sup>, Oberhaupt der Polizei zu Smyrna, der mit seinen Myrmidonen durch diese Stadt die Runde macht. Er sitzt schwammbauchig hoch zu Ross, in aller Majestät seiner Insolenz, ein beleidigend arrogantes, unwissend stockfinsternes Gesicht, das von einem weißen Turban überschildet wird; in den Händen hält er das Scepter des absoluten Bastonnadentums<sup>2</sup>, und neben ihm, zu Fuß, laufen neun getreue Vollstrecker seines Willens quand même, hastige Kreaturen mit kurzen, magern Beinen und fast tierischen Gesichtern, lakenhaft, ziegenböcklich, äffisch, ja, eins derselben bildet eine Mosaik von Hundeschnauze, Schweinsaugen, Gelsohren, Kalbslächeln und Hasenangst. In den Händen tragen sie nachlässige Waffen, Piken, Flinten, die Kolbe nach oben, auch Werkzeuge der Gerechtigkeitspflege, nämlich einen Spieß und ein Bündel Bambusstöcke. Da die Häuser, an denen der Zug vorbeikommt, kalkweiß sind und der Boden lehmig gelb ist, so macht es fast den Effekt eines chinesischen Schattenspiels, wenn man die dunkeln pudrigen Figuren längs dem hellen Hintergrund und über einen hellen Vorgrund dahineilen sieht. Es ist lichte Abenddämmerung, und die seltsamen Schatten der magern Menschen- und Pferdebeine verstärken die harock magische Wirkung. Auch rennen die Kerls mit so drolligen Kapriolen, mit so unerhörten Sprüngen,

<sup>1</sup> Hadshi heißt Pilger, insbesondere Mekka-Pilger, und Bei heißt Herr; es ist dies ein von der Pforte verliehener Titel, der zwischen dem Efendi und Pascha steht.

<sup>2</sup> Bastonnade bezeichnet Prügel, die mit knotigen Stricken oder Leberriemen auf die Fußsohlen oder den Rücken veretzt werden, und die ehemals in der Türkei üblich waren.

auch das Pferd wirft die Beine so närrisch geschwinde, daß es halb auf dem Bauch zu kriechen und halb zu fliegen scheint —: und das alles haben einige hiesige Kritiker am meisten getadelt und als Unnatürlichkeit und Karikatur verworfen.

Auch Frankreich hat seine stehenden Kunstrezensenten, die nach alten vorgefaßten Regeln jedes neue Werk befritteln, seine Oberkenner, die in den Ateliers herumschnüffeln und Beifall lächeln, wenn man ihre Marotte kizelt, und diese haben nicht ermangelt, über Decamps' Bild ihr Urteil zu fällen. Ein Herr Jal, der über jede Ausstellung eine Broschüre ediert, hat sogar nachträglich im „Figaro“ jenes Bild zu schmähen gesucht, und er meint, die Freunde desselben zu persiflieren, wenn er scheinbar demüthigt gesteht: er sei nur ein Mensch, der nach Verstandesbegriffen urtheile, und sein armer Verstand könne in dem Decamps'schen Bilde nicht das große Meisterwerk sehen, das von jenen Überschwenglichen, die nicht bloß mit dem Verstande erkennen, darin erblickt wird. Der arme Schelm, mit seinem armen Verstande! er weiß nicht, wie richtig er sich selbst gerichtet! Dem armen Verstande gebührt wirklich niemals die erste Stimme, wenn über Kunstwerke geurtheilt wird, ebensowenig als er bei der Schöpfung derselben jemals die erste Rolle gespielt hat. Die Idee des Kunstwerks steigt aus dem Gemüthe, und dieses verlangt bei der Phantasie die verwirklichende Hülfe. Die Phantasie wirft ihm dann alle ihre Blumen entgegen, verschüttet fast die Idee und würde sie eher töten als beleben, wenn nicht der Verstand heranhielte und die überflüssigen Blumen beiseite schob oder mit seiner blanken Gartenschere abmähte. Der Verstand übt nur Ordnung, sozusagen die Polizei im Reiche der Kunst. Im Leben ist er meistens ein kalter Kalkulator, der unsere Thorheiten addiert; ach! manchmal ist er nur der Fallitenbuchhalter des gebrochenen Herzens, der das Defizit ruhig ausrechnet.

Der große Irrthum besteht immer darin, daß der Kritiker die Frage aufwirft: was soll der Künstler? Viel richtiger wäre die Frage: was will der Künstler, oder gar, was muß der Künstler? Die Frage, was soll der Künstler? entstand durch jene Kunstphilosophen, die, ohne eigene Poesie, sich Merkmale der verschiedenen Kunstwerke abstrahierten, nach dem Vorhandenen eine Norm für alles Zukünftige feststellten, und Gattungen schieden, und Definitionen und Regeln erjannnen. Sie wußten nicht, daß alle solche Abstraktionen nur allenfalls zur Beurteilung des

Nachahmervolks nützlich sind, daß aber jeder Originalkünstler und gar jedes neue Kunstgenie nach seiner eigenen mitgebrachten Ästhetik beurteilt werden muß. Regeln und sonstige alte Lehren sind bei solchen Geistern noch viel weniger anwendbar. Für junge Kiesen, wie Menzel sagt, gibt es keine Fechtkunst, denn sie schlagen ja doch alle Paraden durch. Jeder Genius muß studiert und nur nach dem beurteilt werden, was er selbst will. Hier gilt nur die Beantwortung der Fragen: hat er die Mittel, seine Idee auszuführen? hat er die richtigen Mittel angewendet? Hier ist fester Boden. Wir modeln nicht mehr an der fremden Erscheinung nach unsern subjektiven Wünschen, sondern wir verständigen uns über die gottgegebenen Mittel, die dem Künstler zu Gebote stehen bei der Veranschaulichung seiner Idee. In den recitierenden Künsten bestehen diese Mittel in Tönen und Worten. In den darstellenden Künsten bestehen sie in Farben und Formen. Töne und Worte, Farben und Formen, das Erscheinende überhaupt, sind jedoch nur Symbole der Idee, Symbole, die in dem Gemüte des Künstlers aufsteigen, wenn es der heilige Weltgeist bewegt, seine Kunstwerke sind nur Symbole, wodurch er andern Gemütern seine eigenen Ideen mitteilt. Wer mit den wenigsten und einfachsten Symbolen das Meiste und Bedeutendste ausdrückt, der ist der größte Künstler.

Es dünkt mir aber des höchsten Preises wert, wenn die Symbole, womit der Künstler seine Idee ausdrückt, abgesehen von ihrer innern Bedeutsamkeit, noch außerdem an und für sich die Sinne erfreuen, wie Blumen eines Selams<sup>1</sup>, die, abgesehen von ihrer geheimen Bedeutung, auch an und für sich blühend und lieblich sind und verbunden zu einem schönen Strauße. Ist aber solche Zusammenstimmung immer möglich? Ist der Künstler so ganz willensfrei bei der Wahl und Verbindung seiner geheimnisvollen Blumen? Oder wählt und verbindet er nur, was er muß? Ich bejahe diese Frage einer mythischen Anfreiheit. Der Künstler gleicht jener schlafwandelnden Prinzessin, die des Nachts

<sup>1</sup> Selam, ursprünglich nur Heil und Gruß bedeutend, bezeichnet in den Harems eine bestimmte symbolische Sprache. Wenn man eine Blume, Frucht od. dgl. übersandte, so wollte man damit an einen bekannten Vers oder Spruch erinnern, der auf das Wort für den betreffenden Gegenstand reimte. Man wünschte so den Inhalt jener Verse als zärtliche Botschaft symbolisch zu übermitteln.

in den Gärten von Bagdad mit tiefer Liebesweisheit die sonderbarsten Blumen pflückte und zu einem Selam verband, dessen Bedeutung sie selbst gar nicht mehr wußte, als sie erwachte. Da saß sie nun des Morgens in ihrem Harem und betrachtete den nächtlichen Strauß und sann darüber nach wie über einen ver-gessenen Traum und schickte ihn endlich dem geliebten Kalifen. Der feiste Eunuch, der ihn überbrachte, ergözte sich sehr an den hübschen Blumen, ohne ihre Bedeutung zu ahnen. Harun Al-ra-schid<sup>1</sup> aber, der Beherrscher der Gläubigen, der Nachfolger des Propheten, der Besitzer des salomonischen Rings, dieser erkannte gleich den Sinn des schönen Straußes, sein Herz jauchzte vor Freude, und er küßte jede Blume, und er lachte, daß ihm die Thränen herabließen in den langen Bart.

Ich bin kein Nachfolger des Propheten und besitze auch nicht den Ring Salomonis und habe auch keinen langen Bart, aber ich darf dennoch behaupten, daß ich den schönen Selam, den uns Decamps aus dem Morgenlande mitgebracht, noch immer besser verstehe als alle Eunuchen mit samt ihrem Kizlar Aga<sup>2</sup>, dem großen Oberkammerer, dem vermittelnden Zwischenläufer im Harem der Kunst. Das Geschwätze solcher verschnittenen Ken-nererschaft wird mir nachgerade unerträglich, besonders die her-kömmlichen Redensarten und der wohlgemeinte gute Rat für junge Künstler, und gar das leidige Verweisen auf die Natur und wieder die liebe Natur.

In der Kunst bin ich Supernaturalist. Ich glaube, daß der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern daß ihm die bedeutendsten Typen, als eingeborene Sym-bolik eingeborner Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart wer-den. Ein neuerer Ästhetiker, welcher „italienische Forschungen“ geschrieben, hat das alte Prinzip von der Nachahmung der Na-tur wieder mundgerecht zu machen gesucht, indem er behauptete: der bildende Künstler müsse alle seine Typen in der Natur fin-den. Dieser Ästhetiker hat, indem er solchen obersten Grundsatz

<sup>1</sup> Harun al Raschid (766—809), der berühmte Kalif (seit 786 regierend), ist der Hauptheld der lieblichen Erzählungen von „Tausend-undeine Nacht“. Der Ring Salomonis, den er besitzt, ist wegen seiner Zauberkraft in vielen Sagen gefeiert.

<sup>2</sup> Aga, Herr, ist ein Titel für niedrigere türkische Beamte. Der Kiz-lar Agassi ist der Herr über die Mädchen des Harems.

für die bildenden Künste aufstellte, an eine der ursprünglichsten dieser Künste gar nicht gedacht, nämlich an die Architektur, deren Typen man jetzt in Walblauben und Felsengrotten nachträglich hineingefabelt, die man aber gewiß dort nicht zuerst gefunden hat. Sie lagen nicht in der äußern Natur, sondern in der menschlichen Seele.

Dem Kritiker, der im Decampsschen Bilde die Natur vermist, und die Art, wie das Pferd des Hadji-Bey die Füße wirft, und wie seine Leute laufen, als unnaturgemäß tadelte, dem kann der Künstler getrost antworten: daß er ganz märchentreu gemalt und ganz nach innerer Traumaanschauung. In der That, wenn dunkle Figuren auf hellen Grund gemalt werden, erhalten sie schon dadurch einen visionären Ausdruck, sie scheinen vom Boden abgelöst zu sein und verlangen daher vielleicht etwas unmaterieller, etwas fabelhaft lustiger behandelt zu werden. Die Mischung des Tierischen mit dem Menschlichen in den Figuren auf dem Decampsschen Bilde ist noch außerdem ein Motiv zu ungewöhnlicher Darstellung; in solcher Mischung selbst liegt jener uralte Humor, den schon die Griechen und Römer in unzähligen Mißgebilden auszusprechen wußten, wie wir mit Ergötzen sehen auf den Wänden von Herkulanum und bei den Statuen der Satyren, Centauren u. s. w. Gegen den Vorwurf der Karikatur schützt aber den Künstler der Einklang seines Werks, jene delizöse Farbmusik, die zwar komisch, aber doch harmonisch klingt, der Zauber seines Kolorits. Karikaturmaler sind selten gute Koloristen, eben jener Gemütszerrissenheit wegen, die ihre Vorliebe zur Karikatur bedingt. Die Meisterschaft des Kolorits entspringt ganz eigentlich aus dem Gemüte des Malers und ist abhängig von der Einheit seiner Gefühle. Auf Hogarths Originalgemälden in der Nationalgalerie zu London<sup>1</sup> sah ich nichts als bunte Kleckse, die gegeneinander loschrieten, eine Gemeute von grellen Farben.

Ich habe vergessen zu erwähnen, daß auf dem Decampsschen Bilde auch einige junge Frauenzimmer, unverschleierte Griechinnen, am Fenster sitzen und den drolligen Zug vorüberfliegen sehen. Ihre Ruhe und Schönheit bildet mit demselben einen ungemein reizenden Kontrast. Sie lächeln nicht, diese Impertinenz zu Pferde mit dem nebenherlaufenden Hundegehorsam ist

<sup>1</sup> The marriage à la mode, 6 Blätter.

ihnen ein gewohnter Anblick, und wir fühlen uns dadurch um so wahrhafter veretzt in das Vaterland des Absolutismus.

Nur der Künstler, der zugleich Bürger eines Freistaats ist, konnte mit heiterer Laune dieses Bild malen. Ein anderer als ein Franzose hätte stärker und bitterer die Farben aufgetragen, er hätte etwas Berliner Blau hineingemischt oder wenigstens etwas grüne Galle, und der Grundton der Persiflage wäre verfehlt worden.

Damit mich dieses Bild nicht noch länger festhält, wende ich mich rasch zu einem Gemälde, worauf der Name

### L e s s o r e<sup>1</sup>

zu lesen war, und das durch seine wunderbare Wahrheit und durch einen Luxus von Bescheidenheit und Einfachheit jeden anzog. Man stuzte, wenn man vorbeiging. „Der kranke Bruder“, ist es im Katalog verzeichnet. In einer ärmlichen Dachstube, auf einem ärmlichen Bette, liegt ein siecher Knabe und schaut mit flehenden Augen nach einem rohholzernen Kreuzfize, das an der kahlen Wand befestigt ist. Zu seinen Füßen sitzt ein anderer Knabe, niedergeschlagenen Blicks, bekümmert und traurig. Sein kurzes Jäckchen und seine Höschen sind zwar reinlich, aber vielfältig gestickt und von ganz grobem Tuche. Die gelbe wollene Decke auf dem Bette und weniger die Möbel als vielmehr der Mangel derselben zeugen von banger Dürftigkeit. Dem Stoffe ganz anpassend ist die Behandlung. Diese erinnert zumeist an die Bettlerbilder des Morillo<sup>2</sup>. Scharfgeschnittene Schatten, gewaltige, feste, ernste Striche, die Farben nicht geschwinde hingefegt, sondern ruhiglähn aufgelegt, sonderbar gedämpft und dennoch nicht trübe; den Charakter der ganzen Behandlung bezeichnet Shakespeare mit den Worten: *the modesty of nature*. Umgeben von brillanten Gemälden mit glänzenden Prachtrahmen, mußte dieses Stück um so mehr auffallen, da der Rahmen alt und von angeschwärmtem Golde war, ganz übereinstimmend mit Stoff und Behandlung des Bildes. Solchermaßen kon-

<sup>1</sup> Ein wenig bekannter Maler von geringerer Begabung.

<sup>2</sup> Bartolomé Esteban Murillo aus Bylos bei Sevilla (1618—1682), der bedeutendste Maler seiner Zeit, der sowohl durch seine Darstellungen des gemeinen Lebens (Bettlerjungen etc.) als durch tief empfundene religiöse Gemälde berühmt ist.



sequent in seiner ganzen Erscheinung und kontrastierend mit seiner ganzen Umgebung, machte dieses Gemälde einen tiefen melancholischen Eindruck auf jeden Beschauer und erfüllte die Seele mit jenem unnennbaren Mitleid, das uns zuweilen ergreift, wenn wir aus dem erleuchteten Saal einer heitern Gesellschaft plötzlich hinaustreten auf die dunkle Straße und von einem zerkumpften Mitgeschöpfe angerebet werden, das über Hunger und Kälte klagt. Dieses Bild sagt viel mit wenigen Strichen, und noch viel mehr erregt es in unserer Seele.

### Schnež<sup>1</sup>.

ist ein bekannterer Name. Ich erwähne ihn aber nicht mit so großem Vergnügen wie den vorhergehenden, der bis jetzt wenig in der Kunstwelt genannt worden. Vielleicht weil die Kunstfreunde schon bessere Werke von Schnež gesehen, gewährten sie ihm viele Auszeichnung, und in Berücksichtigung derselben muß ich ihm auch in diesem Bericht einen Sperrstrich gönnen. Er malt gut, ist aber nach meinen Ansichten kein guter Maler. Sein großes Gemälde im diesjährigen Salon, italienische Landleute, die vor einem Madonna-bilde um Wunderhülfe stehen, hat vortreffliche Einzelheiten, besonders ein starkkrampfbehasteter Knabe ist vortrefflich gezeichnet, große Meisterschaft bekundet sich überall im Technischen; doch das ganze Bild ist mehr redigiert als gemalt, die Gestalten sind deklamatorisch in Szene gesetzt, und es ermangelt innerer Anschauung, Ursprünglichkeit und Einheit. Schnež bedarf zu vieler Striche, um etwas zu sagen, und was er alsdann sagt, ist zum Teil überflüssig. Ein großer Künstler wird zuweilen ebensowohl wie ein mittelmäßiger etwas Schlechtes geben, aber niemals gibt er etwas Überflüssiges. Das hohe Streben, das große Wollen mag bei einem mittelmäßigen Künstler immerhin achtungswert sein, in seiner Erscheinung kann es jedoch sehr unerquicklich wirken. Eben die Sicherheit, womit er fliegt, gefällt uns so sehr bei dem hochliegenden Genius; wir erfreuen uns seines hohen Flugs, je mehr wir von der gewaltigen Kraft seiner Flügel überzeugt sind, und vertrauen uns

<sup>1</sup> Jean Victor Schnež, geb. 1787, längere Zeit Direktor der französischen Akademie in Rom, zeichnete sich durch große Korrektheit seiner Bilder aus, doch ließen dieselben kalt; heutzutage ist Schnež so gut wie vergessen.

schwingt sich unsere Seele mit ihm hinauf in die reinste Sonnenhöhe der Kunst. Ganz anders ist uns zu Mute bei jenen Theatergenien, wo wir die Bindfäden erblicken, woran sie hinaufgezogen werden, so daß wir, jeden Augenblick den Sturz befürchtend, ihre Erhabenheit nur mit zitterndem Unbehagen betrachten. Ich will nicht entscheiden, ob die Bindfäden, woran Schney schwebt, zu dünn sind, oder ob sein Genie zu schwer ist, nur so viel kann ich versichern, daß er meine Seele nicht erhoben hat, sondern herabgedrückt.

Ähnlichkeit in den Studien und in der Wahl der Stoffe hat Schney mit einem Maler, der oft deshalb mit ihm zusammen genannt wird, der aber in der diesjährigen Ausstellung nicht bloß ihn, sondern auch, mit wenigen Ausnahmen, alle seine Kunstgenossen überflügelt und auch, als Beurkundung der öffentlichen Anerkennung, bei der Preisverteilung das Offizierskreuz der Ehrenlegion erhalten hat.

### L. Robert<sup>1</sup>

heißt dieser Maler. Ist er ein Historienmaler oder ein Genremaler? Höre ich die deutschen Zunftmeister fragen. Leider kann ich hier diese Frage nicht umgehen, ich muß mich über jene unverständigen Ausdrücke etwas verständigen, um den größten Mißverständnissen ein für allemal vorzubeugen. Jene Unterscheidung von Historie und Genre ist so sinnverwirrend, daß man glauben sollte, sie sei eine Erfindung der Künstler, die am babylonischen Turme gearbeitet haben. Indessen ist sie von späterem Datum.

<sup>1</sup> Louis Léopold Robert aus La Chaux de Fonds im Kanton Neuenburg in der Schweiz, geb. 1794, seit 1810 in Paris, wo er seinen Malerberuf erkannte und in der Schule Davids ausgebildet ward. Seit 1818 lebte er meist in Italien und endete dort durch Selbstmord im März 1835 zu Venedig. Sein Hauptwerk, die Darstellung der vier Jahreszeiten und der vier Hauptstädte Italiens, ward nicht vollendet; nur drei der vier Bilder wurden abgeschlossen. Diese sind: die Heimkehr der Wallfahrer von dem Feste der Madonna dell' Arco, wodurch Neapel und der Frühling dargestellt werden sollten; die Ankunft der Schnitter in den Pontinischen Sümpfen, die Rom und den Sommer bezeichnet; und endlich die Fischer der Lagunen, die Venedig und den Winter charakterisieren. Diese Bilder des italienischen Lebens haben Roberts bedeutenden Ruhm begründet; deutlich zeigt sich in ihnen der technische Einfluß der Davidschen Schule.

In den ersten Perioden der Kunst gab es nur Historienmalerei, nämlich Darstellungen aus der heiligen Historie. Nachher hat man die Gemälde, deren Stoffe nicht bloß der Bibel, der Legende, sondern auch der profanen Zeitgeschichte und der heidnischen Götterfabel entnommen worden, ganz ausdrücklich mit dem Namen Historienmalerei bezeichnet, und zwar im Gegensatz zu jenen Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben, die namentlich in den Niederlanden aufkamen, wo der protestantische Geist die katholischen und mythologischen Stoffe ablehnte, wo für letztere vielleicht weder Modelle, noch Sinn jemals vorhanden waren, und wo doch so viele ausgebildete Maler lebten, die Beschäftigung wünschten, und so viele Freunde der Malerei, die gerne Gemälde kauften. Die verschiedenen Manifestationen des gewöhnlichen Lebens wurden alsdann verschiedene „Genres“.

Sehr viele Maler haben den Humor des bürgerlichen Kleinlebens bedeutsam dargestellt, doch die technische Meisterschaft wurde leider die Hauptsache. Alle diese Bilder gewinnen aber für uns ein historisches Interesse; denn wenn wir die hübschen Gemälde des Mieris<sup>1</sup>, des Netscher<sup>2</sup>, des Jan Steen<sup>3</sup>, des van Dow<sup>4</sup>, des van der Werft<sup>5</sup> u. s. w. betrachten, offenbart sich uns wunderbar der Geist ihrer Zeit, wir sehen sozusagen dem sechzehnten<sup>6</sup> Jahrhundert in die Fenster und erlauschen damalige Beschäftigungen und Kostüme. In Hinsicht der letztern waren die niederländischen Maler ziemlich begünstigt, die Bauerntracht war nicht unmalerisch, und die Kleidung des Bürgerstandes war bei den Männern eine allerliebste Verbindung von niederländischer

<sup>1</sup> Frans van Mieris (1635—81), geboren zu Delft, ein Schüler des Gerard Dou und dessen Stil fortsetzend, war durch die elegante Vollendung seiner kleinen Gemälde berühmt.

<sup>2</sup> Kaspar Netscher aus Heidelberg, aber im Haag wirkend (1639 bis 1684), war ein geschätzter Porträtmaler.

<sup>3</sup> Jan Steen aus Leiden (1626—79), insbesondere durch die glänzende Komik seiner Bilder hochberühmt.

<sup>4</sup> Gerard Dou aus Leiden (1613—75), ein Schüler Rembrandts, ist der Hauptvertreter der holländischen Klein- und Feinmalerei.

<sup>5</sup> Adrian van der Werff (oder Werft), geboren in der Nähe von Rotterdam (1659—1722), durch überaus zierliche Ausführung seiner Bilder ausgezeichnet. Alle diese Künstler schilderten vor allem das Kleinleben ihrer Zeit.

<sup>6</sup> Die genannten Maler lebten im 17. Jahrhundert.

Behaglichkeit und spanischer Grandezza, bei den Frauen eine Mischung von bunten Allerweltsgrillen und einheimischem Pflagma. J. B. Myn heer mit dem burgundischen Samtmantel und dem bunten Ritterbarett hatte eine irdene Pfeife im Munde; Mikrow trug schwere schillernde Schleppenkleider von venezianischem Atlas, Brüsseler Kanten, afrikanische Straußfedern, russisches Pelzwerk, westöstliche Pantoffeln und hielt im Arm eine andalusische Mandoline oder ein braunzottiges Hondchen von Saardamer Rasse; der aufwartende Mohrenknabe, der türkische Teppich, die bunten Papageien, die fremdländischen Blumen, die großen Silber- und Goldgeschirre mit getriebenen Arabesken, dergleichen warf auf das holländische Käseleben sogar einen orientalischen Märchenschimmer.

Als die Kunst, nachdem sie lange geschlafen, in unserer Zeit wieder erwachte, waren die Künstler in nicht geringer Verlegenheit ob der darzustellenden Stoffe. Die Sympathie für Gegenstände der heiligen Historie und der Mythologie war in den meisten Ländern Europas gänzlich erloschen, sogar in katholischen Ländern, und doch schien das Kostüm der Zeitgenossen gar zu unmalersich, um Darstellungen aus der Zeitgeschichte und aus dem gewöhnlichen Leben zu begünstigen. Unser moderner Träa hat wirklich so etwas Grundprosaïches, daß er nur parodistisch in einem Gemälde zu gebrauchen wäre. Die Maler, die ebenfalls dieser Meinung sind, haben sich daher nach malerischen Kostümen umgesehen. Die Vorliebe für ältere geschichtliche Stoffe mag hierdurch besonders befördert worden sein, und wir finden in Deutschland eine ganze Schule, der es freilich nicht an Talenten gebricht, die aber unablässig bemüht ist, die heutigsten Menschen mit den heutigsten Gefühlen in die Garderobe des katholischen und feudalistischen Mittelalters, in Kutten und Harnische, einzukleiden. Andere Maler haben ein anderes Auskunftsmittel versucht: zu ihren Darstellungen wählten sie Volksstämme, denen die heranrückende Zivilisation noch nicht ihre Originalität und ihre Nationaltracht abgestreift. Daher die Szenen aus dem Tiroler Gebirge, die wir auf den Gemälden der Münchener Maler so oft sehen. Dieses Gebirge liegt ihnen so nahe, und das Kostüm seiner Bewohner ist malerischer als das unserer Dandies. Daher auch jene freudigen Darstellungen aus dem italienischen Volksleben, das ebenfalls den meisten Malern sehr nahe ist wegen ihres Aufenthaltes in Rom, wo sie jene idealische Natur und jene uredle

Menschenformen und malerische Kostüme finden, wonach ihr Künstlerherz sich sehnt.

Robert, Franzose von Geburt<sup>1</sup>, in seiner Jugend Kupferstecher, hat späterhin eine Reihe Jahre in Rom gelebt, und zu der eben erwähnten Gattung, zu Darstellungen aus dem italienischen Volksleben, gehören die Gemälde, die er dem diesjährigen Salon geliefert. „Er ist also ein Genremaler“, höre ich die Kunstmeister aussprechen, und ich kenne eine Frau Historienmalerin, die jetzt über ihn die Nase rümpft. Ich kann aber jene Benennung nicht zugeben, weil es, im alten Sinne, keine Historienmalerei mehr gibt. Es wäre gar zu vag, wenn man diesen Namen für alle Gemälde, die einen tiefen Gedanken aussprechen, in Anspruch nehmen wollte und sich dann bei jedem Gemälde herumstritte, ob ein Gedanke darin ist; ein Streit, wobei am Ende nichts gewonnen wird als ein Wort. Vielleicht wenn es in seiner natürlichsten Bedeutung, nämlich für Darstellungen aus der Weltgeschichte, gebraucht würde, wäre dieses Wort Historienmalerei ganz bezeichnend für eine Gattung, die jetzt so üppig empornwächst, und deren Blüte schon erkennbar ist in den Meisterwerken von Delaroche.

Doch ehe ich letzteren besonders bespreche, erlaube ich mir noch einige flüchtige Worte über die Robert'schen Gemälde. Es sind, wie ich schon angedeutet, lauter Darstellungen aus Italien, Darstellungen, die uns die Holseligkeit dieses Landes aufs wunderbarste zur Anschauung bringen. Die Kunst, lange Zeit die Zierde von Italien, wird jetzt der Cicerone seiner Herrlichkeit, die sprechenden Farben des Malers offenbaren uns seine geheimsten Reize, ein alter Zauber wird wieder mächtig, und das Land, das uns einst durch seine Waffen und später durch seine Worte unterjochte, unterjocht uns jetzt durch seine Schönheit. Ja, Italien wird uns immer beherrschen, und Maler wie Robert fesseln uns wieder an Rom.

Wenn ich nicht irre, kennt man schon durch Lithographie die Piferari<sup>2</sup> von Robert, die jetzt zur Ausstellung gekommen sind und jene Pfeifer aus den albanischen Gebirgen vorstellen, welche um Weihnachtszeit nach Rom kommen, vor den Marienbildern

<sup>1</sup> Er war ein Schweizer.

<sup>2</sup> Diese Darstellung und die hierauf beschriebene gingen der der vier Jahreszeiten voraus.

mußizieren und gleichsam der Muttergottes ein heiliges Ständchen bringen. Dieses Stück ist besser gezeichnet als gemalt, es hat etwas Schroffes, Trübes, Bolognesisches, wie etwa ein kolorierter Kupferstich. Doch bewegt es die Seele, als hörte man die naive fromme Musik, die eben von jenen albanischen Gebirgshirten gepfiffen wird.

Wunder einfach, aber vielleicht noch tiefsinniger ist ein anderes Bild von Robert, worauf man eine Leiche sieht, die unbedeckt nach italienischer Sitte von der barmherzigen Bruderschaft zu Grabe getragen wird. Letztere, ganz schwarz ver mummt, in der schwarzen Kappe nur zwei Löcher für die Augen, die unheimlich herauslugen, schreitet dahin wie ein Gespensterzug. Auf einer Bank im Vordergrund, dem Beschauer entgegen, sitzt der Vater, die Mutter und der junge Bruder des Verstorbenen. Armlich gekleidet, tiefbekümmert, gesenkten Hauptes und mit gefalteten Händen sitzt der alte Mann in der Mitte zwischen dem Weibe und dem Knaben. Er schweigt; denn es gibt keinen größeren Schmerz in dieser Welt als den Schmerz eines Vaters, wenn er gegen die Sitte der Natur sein Kind überlebt. Die gelbbläuliche Mutter scheint verzweiflungsvoll zu jammern. Der Knabe, ein armer Tölpel, hat ein Brot in den Händen, er will davon essen, aber kein Bissen will ihm munden ob des unbewußten Mitkummer's, und um so trauriger ist seine Miene. Der Verstorbene scheint der älteste Sohn zu sein, die Stütze und Zierde der Familie, korinthische Säule des Hauses: und jugendlich blühend, anmutig und fast lächelnd liegt er auf der Bahre, so daß in diesem Gemälde das Leben trüb, häßlich und traurig, der Tod aber unendlich schön erscheint, ja anmutig und fast lächelnd.

Der Maler, der so schön den Tod verklärt, hat jedoch das Leben noch weit herrlicher darzustellen gewußt: sein großes Meisterwerk, „die Schnitter“<sup>1</sup>, ist gleichsam die Apotheose des Lebens; bei dem Anblick desselben vergißt man, daß es ein Schattenreich gibt, und man zweifelt, ob es irgendwo herrlicher und lichter sei als auf dieser Erde. „Die Erde ist der Himmel, und die Menschen sind heilig durchgöttert“, das ist die große Offenbarung, die mit seligen Farben aus diesem Wilde leuchtet. Das Pariser Publikum hat dieses gemalte Evangelium besser aufgenommen,

<sup>1</sup> Vgl. S. 48.

als wenn der heilige Lukas es geliefert hätte. Die Pariser haben jetzt gegen letztern sogar ein allzu ungünstiges Vorurteil.

Eine öde Gegend der Romagna im italienisch blühendsten Abendlichte erblicken wir auf dem Robert'schen Gemälde. Der Mittelpunkt desselben ist ein Bauerwagen, der von zwei großen, mit schweren Ketten geschirrten Büffeln gezogen wird und mit einer Familie von Landleuten beladen ist, die eben Halt machen will. Rechts sitzen Schnitterinnen neben ihren Garben und ruhen aus von der Arbeit, während ein Dudelsackpfeifer musiziert und ein lustiger Gesell zu diesen Tönen tanzt, seelenvergnügt, und es ist, als hörte man die Melodie und die Worte:

Damigella, tutta bella,  
Versa, versa il bel vino!<sup>1</sup>

Links kommen ebenfalls Weiber mit Fruchtgarben, jung und schön, Blumen, belastet mit Ähren; auch kommen von derselben Seite zwei junge Schnitter, wovon der eine etwas wollüstig schmachtend mit zu Boden gesenktem Blick einher schwankt, der andere aber mit aufgehobener Sichel in die Höhe jubelt. Zwischen den beiden Büffeln des Wagens steht ein stämmiger, braunbrustiger Bursche, der nur der Knecht zu sein scheint und stehend Siefte hält. Oben auf dem Wagen an der einen Seite liegt weich gebettet der Großvater, ein milder, erschöpfter Greis, der aber vielleicht geistig den Familienwagen lenkt; an der anderen Seite erblickt man dessen Sohn, einen kühnruhigen, männlichen Mann, der mit untergeschlagenem Beine auf dem Rücken des einen Büffels sitzt und das sichtbare Zeichen des Herrschers, die Peitsche, in den Händen hat; etwas höher auf dem Wagen, fast erhaben, steht das junge schöne Eheweib des Mannes, ein Kind im Arm, eine Rose mit einer Knospe, und neben ihr steht eine ebenso holdblühende Jünglingsgestalt, wahrscheinlich der Bruder, der die Leinwand der Zeltstange eben entfalten will. Da das Gemälde, wie ich höre, jetzt gestochen wird und vielleicht schon nächsten Monat als Kupferstich nach Deutschland reist, so erspare ich mir jede weitere Beschreibung. Aber ein Kupferstich wird ebensowenig wie irgend eine Beschreibung den eigentlichen Zauber des Bildes aussprechen können. Dieser besteht im Kolorit. Die Gestalten, die sämtlich dunkler sind als der Hintergrund, werden

<sup>1</sup> „Allerschönstes Fräulein, giehet, giehet den schönen Wein!“

durch den Widerschein des Himmels so himmlisch beleuchtet, so wunderbar, daß sie an und für sich in freudigst hellen Farben erglänzen und dennoch alle Konturen sich streng abzeichnen. Einige Figuren scheinen Porträt zu sein. Doch der Maler hat nicht in der dummehrlichen Weise mancher seiner Kollegen die Natur treu nachgepinselt und die Gesichter diplomatisch genau abgeschrieben, sondern, wie ein geistreicher Freund bemerkte, Robert hat die Gestalten, die ihm die Natur geliefert, erst in sein Gemüt aufgenommen, und wie die Seelen im Fegfeuer, die dort nicht ihre Individualität, sondern ihre irdischen Schladen einbüßen, ehe sie selig hinaufsteigen in den Himmel, so wurden jene Gestalten in der glühenden Flammentiefe des Künstlergemütes so fegfeuerig gereinigt und geläutert, daß sie verklärt emporstiegen in den Himmel der Kunst, wo ebenfalls ewiges Leben und ewige Schönheit herrscht, wo Venus und Maria niemals ihre Anbeter verlieren, wo Romeo und Julie nimmer sterben, wo Helena ewig jung bleibt und Hekuba wenigstens nicht älter wird.

In der Farbgebung des Robertischen Bildes erkennt man das Studium des Raffael. An diesen erinnert mich ebenfalls die architektonische Schönheit der Gruppierung. Auch einzelne Gestalten, namentlich die Mutter mit dem Kinde, ähneln den Figuren auf den Gemälden des Raffael und zwar aus seiner Vorfrühlingsperiode, wo er noch die strengen Typen des Perugino<sup>1</sup> zwar sonderbar treu, aber doch holdselig gemildert wiedergab.

Es wird mir nicht einfallen, zwischen Robert und dem größten Maler der katholischen Weltzeit eine Parallele zu ziehen. Aber ich kann doch nicht umhin, ihre Verwandtschaft zu gestehen. Es ist indessen nur eine materielle Formenverwandtschaft, nicht eine geistige Wahlverwandtschaft. Raffael ist ganz gedrängt von katholischem Christentum, einer Religion, die den Kampf des Geistes mit der Materie oder des Himmels mit der Erde ausspricht, eine Unterdrückung der Materie beabsichtigt, jeden Protest derselben eine Sünde nennt und die Erde vergeistigen oder vielmehr die Erde dem Himmel opfern möchte. Robert gehört aber einem Volke an, worin der Katholizismus erloschen

<sup>1</sup> Pietro Vannucci aus Città della Pieve (1446—1523), gewöhnlich Pietro Perugino genannt, das Haupt der Umbrischen Schule, war Raffaels Lehrer.



ist. Denn, beiläufig gesagt, der Ausdruck der Charte<sup>1</sup>, daß der Katholizismus die Religion der Mehrheit des Volkes sei, ist nur eine französische Galanterie gegen Notre Dame de Paris, die ihrerseits wieder mit gleicher Höflichkeit die drei Farben der Freiheit auf dem Haupte trägt, eine Doppelheuchelei, wogegen die rohe Menge etwas unförmlich protestierte, als sie jüngst die Kirchen demolierte und die Heiligenbilder in der Seine schwimmen lehrte. Robert ist ein Franzose, und er, wie die meisten seiner Landsleute, huldigt unbewußt einer noch verhüllten Doktrin, die von einem Kampfe des Geistes mit der Materie nichts wissen will, die dem Menschen nicht die sichern irdischen Genüsse verbietet und dagegen desto mehr himmlische Freuden ins Blaue hinein verspricht, die den Menschen vielmehr schon auf dieser Erde beseligen möchte und die sinnliche Welt ebenso heilig achtet wie die geistige; „denn Gott ist alles, was da ist“. Roberts Schnitter sind daher nicht nur sündenlos, sondern sie kennen keine Sünde, ihr irdisches Tagwerk ist Andacht, sie beten beständig, ohne die Lippen zu bewegen, sie sind selig ohne Himmel, veröhnt ohne Opfer, rein ohne beständiges Abwaschen, ganz heilig. Daher wenn auf katholischen Bildern nur die Köpfe, als der Sitz des Geistes, mit einem Heiligenschein umstrahlt sind und die Vergeistigung dadurch symbolisiert wird, so sehen wir dagegen auf dem Robertischen Bilde auch die Materie verheiligt, indem hier der ganze Mensch, der Leib ebensogut wie der Kopf, vom himmlischen Lichte wie von einer Glorie umflossen ist.

Aber der Katholizismus ist im neuen Frankreich nicht bloß erloschen, sondern er hat hier auch nicht einmal einen rückwirkenden Einfluß auf die Kunst wie in unserm protestantischen Deutschland, wo er durch die Poesie, die jeder Vergangenheit inwohnt, eine neue Geltung gewonnen. Es ist vielleicht bei den Franzosen ein stiller Nachgrimm, der ihnen die katholischen Traditionen verleidet, während für alle andere Erscheinungen der Geschichte ein gewaltiges Interesse bei ihnen auftaucht. Diese Bemerkung kann ich durch eine Thatfache beweisen, die sich eben wieder durch jene Bemerkung erklären läßt. Die Zahl der Gemälde, worauf christliche Geschichten, sowohl des Alten Testaments als des Neuen, sowohl der Tradition als der Legende, dargestellt sind, ist im

<sup>1</sup> Des von Ludwig XVIII. im Juni 1814 gegebenen Staatsgrundgesetzes.

diesjährigen Salon so gering, daß manche Unter-Unterabteilung einer weltlichen Gattung weit mehr Stücke geliefert und wahrhaftig bessere Stücke. Nach genauer Zählung finde ich unter den dreitausend Nummern des Katalogs nur neunundzwanzig jener heiligen Gemälde verzeichnet, während allein schon derjenigen Gemälde, worauf Szenen aus Walter Scotts Romanen dargestellt sind, über dreißig gezählt werden. Ich kann also, wenn ich von französischer Malerei rede, gar nicht mißverstanden werden, wenn ich die Ausdrücke „historische Gemälde“ und „historische Schule“ in ihrer natürlichsten Bedeutung gebrauche.

### Delaroche<sup>1</sup>

ist der Chorführer einer solchen Schule. Dieser Maler hat keine Vorliebe für die Vergangenheit selbst, sondern für ihre Darstellung, für die Veranschaulichung ihres Geistes, für Geschichtschreibung mit Farben<sup>2</sup>. Diese Neigung zeigt sich jetzt bei dem größten Teile der französischen Maler: der Salon war erfüllt mit Darstellungen aus der Geschichte, und die Namen Déveria<sup>3</sup>, Steuben<sup>3</sup> und Johannot<sup>4</sup> verdienen die ausgezeichnetste Erwähnung.

Delaroche, der große Historienmaler, hat vier Stücke zur diesjährigen Ausstellung geliefert. Zwei derselben beziehen sich auf die französische, die zwei andern auf die englische Geschichte. Die beiden ersten sind gleich kleinen Umfangs, fast wie sogenannte Kabinettstücke, und sehr figurenreich und pittoresk. Das eine stellt den Cardinal Richelieu vor, „der sterbekrank von Tarascon

<sup>1</sup> Paul Delaroche aus Paris (1797—1856) war das Haupt der historischen Malerei in Frankreich. Es fehlte ihm die Genialität eines Delacroix, seine Phantasie war ohne bedeutenden Schwung. Aber die große Korrektheit der Zeichnung, die glänzenden Farbewirkungen und eine seltene Gewandtheit in der Stoffmalerei sichern ihm einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Kunst. Die 1831 im Pariser Salon von ihm ausgestellten vier Gemälde gehören zu seinen besten.

<sup>2</sup> Delaroche sprach es geradezu aus, daß der Maler mit dem Geschichtschreiber wetteifern könne.

<sup>3</sup> Eugène Déveria (1805—65) und Charles Steuben (1788 bis 1856), geachtete Nachfolger Delaroches.

<sup>4</sup> Zwei Brüder, Alfred und Tony Johannot (der erstere von 1800—1837, der zweite von 1803—52 lebend), machten sich als Maler, insbesondere aber als Kupferstecher einen geachteten Namen. Sie stellten beide im Salon von 1831 Bilder von sich aus.

die Rhone hinauffährt und selbst in einem Rahne, der hinter seinem eigenen Rahne befestigt ist, den Cinq-Mars und den de Thou' nach Lyon führt, um sie dort köpfen zu lassen'. Zwei Rähne, die hintereinander fahren, sind zwar eine unkünstlerische Konzeption; doch ist sie hier mit vielem Geschick behandelt. Die Farbengebung ist glänzend, ja blendend, und die Gestalten schwimmen fast im strahlenden Abendgold. Dieses kontrastiert um so wehmütiger mit dem Geschick, dem die drei Hauptfiguren entgegenfahren. Die zwei blühenden Jünglinge werden zur Hinrichtung geschleppt und zwar von einem sterbenden Greise. Wie buntgeschmückt auch diese Rähne sind, so schiffen sie doch hinab ins Schattenreich des Todes. Die herrlichen Goldstrahlen der Sonne sind nur Scheidegrüße, es ist Abendzeit, und sie muß ebenfalls untergehen; sie wird nur noch einen blutroten Lichtstreif über die Erde werfen, und dann ist alles Nacht.

Ebenso farbenglänzend und in seiner Bedeutung ebenso tragisch ist das historische Seitenstück, das ebenfalls einen sterbenden Cardinal-Minister, den Mazarin, darstellt. Er liegt in einem bunten Prachtbette in der buntesten Umgebung von lustigen Hofleuten und Dienerschaft, die miteinander schwachen und Karten spielen und umherspazieren, lauter farbenschillernde, überflüssige Personen, am überflüssigsten für einen Mann, der auf dem Todbette liegt. Hübsche Kostüme aus der Zeit der Fronde<sup>2</sup>, noch nicht überladen mit Goldtroddeln, Stickereien, Bändern und Spitzen, wie in Ludwig XIV. späterer Prachtzeit, wo die letzten Ritter sich in hoffähige Kavaliere verwandelten, ganz in der Weise wie auch das alte Schlachtschwert sich allmählich verfeinerte, bis es endlich ein alberner Galanteriedegen wurde. Die Trachten auf dem Gemälde, wovon ich spreche, sind noch einfach, Rock und Koller erinnern noch an das ursprüngliche Kriegshandwerk des Adels, auch die Federn auf dem Hute sind noch fest und bewegen sich noch nicht ganz nach dem Hofwind. Die Haare der Männer wallen noch in natürlichen Locken über die Schulter, und die Da-

<sup>1</sup> Henri Coiffier de Ruzé, Marquis de Cinq-Mars, geb. 1620, ein Günstling Ludwigs XIII., und François Auguste de Thou, geb. 1607, der Sohn des berühmten Geschichtschreibers, waren die Haupter einer Verschwörung gegen Richelieu. Sie wurden verraten und erlitten im September 1642 in Lyon den Tod durch das Schwert.

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 34.

men tragen die witzige Frisur à la Sévigné<sup>1</sup>. Die Kleider der Damen melden indes schon einen Übergang in die langschleppende, weitaufgebauchte Abgeschmacktheit der späteren Periode. Die Korsetts sind aber noch nicht zierlich, und die weißen Reize quellen daraus hervor wie Blumen aus einem Füllhorn. Es sind lauter hübsche Damen auf dem Bilde, lauter hübsche Hofmasken: auf den Gesichtern lächelnde Liebe und vielleicht grauer Trübsinn im Herzen, die Lippen unschuldig wie Blumen und dahinter ein böses Zünglein wie die kluge Schlange. Tändelnd und zischelnd sitzen drei dieser Damen, neben ihnen ein feindlicher, spitzäugiger Priester mit laufender Nase, vor der linken Seite des Krankenbettes. Vor der rechten Seite sitzen drei Chevaliers und eine Dame, die Karten spielen, wahrscheinlich Landsknecht<sup>2</sup>, ein sehr gutes Spiel, das ich selbst in Göttingen gespielt, und worin ich einmal sechs Thaler gewonnen. Ein edler Hofmann in einem dunkelviolethen, rotbekreuzten Sammetmantel steht in der Mitte des Zimmers und macht die kraftfüchtigste Verbeugung. Am rechten Ende des Gemäldes ergehen sich zwei Hofdamen und ein Abbé, welcher der einen ein Papier zu lesen gibt, vielleicht ein Sonett von eigener Fabrik, während er nach der andern schielt. Diese spielt hastig mit ihrem Fächer, dem lustigen Telegraphen der Liebe. Beide Damen sind allerliebste Geschöpfe, die eine morgenröthlich blühend wie eine Rose, die andere etwas dämmerungsflüchtig wie ein schwachender Stern. Im Hintergrund des Gemäldes sitzt ebenfalls schwatzendes Hofgesinde und erzählt einander vielleicht allerlei Staatsunterrocksgeheimnisse oder wettet vielleicht, daß der Mazarin in einer Stunde tot sei. Mit diesem scheint es wirklich zu Ende zu gehen: sein Gesicht ist leichenblaß, sein Auge gebrochen, seine Nase bedenklich spitz, in seiner Seele erlischt allmählich jene schmerzliche Flamme, die wir Leben nennen, in ihm wird es dunkel und kalt, der Flügelschlag des nächtlichen Engels berührt schon seine Stirne; — in diesem Augenblicke wendet sich zu ihm die spielende Dame und zeigt ihm ihre Karten und scheint ihn zu fragen, ob sie mit ihrem Coeur trumphen soll?

<sup>1</sup> So benannt nach der französischen Schriftstellerin dieses Namens (1626—96), die wegen ihrer sittlichen Strenge und ihrer Teilnahme an der Koterie der Präziosen vielen Spott auf sich zog. Berühmt ist die Sammlung ihrer Briefe an ihre Tochter, die Gräfin von Brignan.

<sup>2</sup> Ein Hasardspiel, das durch die Landsknechte aufgefunden war.

Die zwei andern Gemälde von Delaroche geben Gestalten aus der englischen Geschichte. Sie sind in Lebensgröße und einfacher gemalt. Das eine zeigt die beiden Prinzen im Tower, die Richard III. ermorden läßt. Der junge König<sup>1</sup> und sein jüngerer Bruder sitzen auf einem altertümlichen Ruhebette, und gegen die Thüre des Gefängnisses läuft ihr kleines Hündchen, das durch Bellen die Ankunft der Mörder zu verraten scheint. Der junge König, noch halb Knabe und halb schon Jüngling, ist eine überaus rührende Gestalt. Ein gefangener König, wie Sterne so richtig fühlt, ist schon an und für sich ein wehmütiger Gedanke; und hier ist der gefangene König noch beinahe ein unschuldiger Knabe und hilflos preisgegeben einem tüchtigen Mörder. Trotz seines zarten Alters scheint er schon viel gelitten zu haben; in seinem bleichen, kranken Antlitze liegt schon tragische Hoheit, und seine Füße, die mit ihren langen, blauammetnen Schnabelschuhen vom Lager herabhängen und doch nicht den Boden berühren, geben ihm gar ein gebrochen Ansehen wie das einer geknickten Blume. Alles das ist, wie gesagt, sehr einfach und wirkt desto mächtiger. Ach! es hat mich noch um so mehr bewegt, da ich in dem Antlitze des unglücklichen Prinzen die lieben Freundesaugen entdeckte, dir mir so oft zugelächelt und mit noch lieberrn Augen so lieblich verwandt waren. Wenn ich vor dem Gemälde des Delaroche stand, kam es mir immer ins Gedächtnis, wie ich einst auf einem schönen Schlosse im teuren Polen vor dem Bilde des Freundes stand und mit seiner holden Schwester von ihm sprach und ihre Augen heimlich verglich mit den Augen des Freundes. Wir sprachen auch von dem Maler des Bildes, der kurz vorher gestorben, und wie die Menschen dahinstorben, einer nach dem andern — ach! der liebe Freund selbst ist jetzt tot, erschossen bei Praga, die holden Lichter der schönen Schwester sind ebenfalls erloschen<sup>2</sup>, ihr Schloß ist abgebrannt, und es wird mir einjam

<sup>1</sup> Eduard V., der Sohn Eduards IV.; er war 12 Jahre und sein Bruder Richard 10 Jahre alt, als Richard III. sie 1483 im Tower ermorden ließ.

<sup>2</sup> Es ist bis dahin nicht aufgeklärt, wer gemeint ist. Seine weite im Jahre 1822 in Polen bei seinem Freunde Eugen von Breza. Dieser aber überlebte den Dichter. — Praga, die rechts von der Weichsel gelegene Vorstadt Warschaws, fiel, ebenso wie das letztere, Anfang September 1831 in die Hände der Russen.

ängstlich zu Mute, wenn ich bedenke, daß nicht bloß unsere Lieben so schnell aus der Welt verschwinden, sondern sogar von dem Schauplatz, wo wir mit ihnen gelebt, keine Spur zurückbleibt, als hätte nichts davon existiert, als sei alles nur ein Traum.

Indessen noch weit schmerzlichere Gefühle erregt das andere Gemälde von Delaroche, das eine andere Szene aus der englischen Geschichte darstellt. Es ist eine Szene aus jener entsetzlichen Tragödie, die auch ins Französische übersezt worden ist und so viele Thränen gekostet hat diesseits und jenseits des Kanals, und die auch den deutschen Zuschauer so tief erschüttert. Auf dem Gemälde sehen wir die beiden Helden des Stücs, den einen als Leiche im Sarge, den andern in voller Lebenskraft und den Sargdeckel aufhebend, um den toten Feind zu betrachten. Oder sind es etwa nicht die Helden selbst, sondern nur Schauspieler, denen vom Direktor der Welt ihre Rolle vorgeschrieben war, und die vielleicht, ohne es zu wissen, zwei kämpfende Prinzipien tragierten? Ich will sie hier nicht nennen, die beiden feindseligen Prinzipien, die zwei großen Gedanken, die sich vielleicht schon in der schaffenden Gottesbrust befahdeten, und die wir auf diesem Gemälde einander gegenüber sehen, das eine schmächlich verwundet und verblutend, in der Person von Karl Stuart<sup>1</sup>, das andere fest und siegreich, in der Person von Oliver Cromwell.

In einem von den dämmernden Sälen Whitehalls<sup>2</sup>, auf dunkelroten Sammetstühlen, steht der Sarg des enthaupteten Königs, und davor steht ein Mann, der mit ruhiger Hand den Deckel aufhebt und den Leichnam betrachtet. Jener Mann steht dort ganz allein, seine Figur ist breit untersezt, seine Haltung nachlässig, sein Gesicht bäurisch ehrenfest. Seine Tracht ist die eines gewöhnlichen Kriegers, puritanisch schmucklos: eine langherabhängende dunkelbraune Sammetweste; darunter eine gelbe Lederjacke; Reiterstiefeln, die so hoch heraufgehen, daß die schwarze Hohe kaum zum Vorschein kommt; quer über die Brust ein schmutzgelbes Degengehänge, woran ein Degen mit Glockengriff; auf den kurzgeschnittenen, dunkeln Haaren des Hauptes ein schwarzer,

<sup>1</sup> Die Hinrichtung des Königs erfolgte am 30. Januar 1649.

<sup>2</sup> Name des Königspalastes, wo Karl hingerichtet wurde. Jetzt steht nur noch ein kleiner Teil davon, aber die ganze Straße, wo jenes Schloß stand, vom Trafalgar-Platz bis Westminster, hat den Namen Whitehall erhalten.

aufgekrempter Hut mit einer roten Feder; am Halse ein übergeschlagenes weißes Kräglein, worunter noch ein Stück Harnisch sichtbar wird; schmutzige gelblederne Handschuhe; in der einen Hand, die nahe am Degengriffe liegt, ein kurzer, stützender Stock, in der andern Hand der erhobene Deckel des Sarges, worin der König liegt.

Die Toten haben überhaupt einen Ausdruck im Gesichte, wodurch der Lebende, den man neben ihnen erblickt, wie ein Geringerer erscheint; denn sie übertreffen ihn immer an vornehmer Leidenschaftslosigkeit und vornehmer Kälte. Das fühlen auch die Menschen, und aus Respekt vor dem höheren Totenstande tritt die Wache ins Gewehr und präsentiert, wenn eine Leiche vorübergetragen wird, und sei es auch die Leiche des ärmsten Flickschneiders. Es ist daher leicht begreiflich, wie sehr dem Oliver Cromwell seine Stellung ungünstig ist bei jeder Vergleichung mit dem toten Könige. Dieser, verklärt von dem eben erlittenen Martyrtume, geheiligt von der Majestät des Unglücks, mit dem kostbaren Purpur am Halse, mit dem Fuß der Melpomene auf den weißen Rippen, bildet den herabdrückendsten Gegensatz zu der rohen, derblebendigen Puritanergestalt. Auch mit der äußeren Bekleidung derselben kontrastieren tieferschneidend bedeutsam die letzten Prachtspuren der gefallenen Herrlichkeit, das reiche grünseidene Kissen im Sarge, die Zierlichkeit des blendendweißen Leichenhemds, garniert mit Brabanter Spitzen.

Welchen großen Welt Schmerz hat der Maler hier mit wenigen Strichen ausgesprochen! Da liegt sie, die Herrlichkeit des Königtums, einst Trost und Blüte der Menschheit, elendiglich verblutend. Englands Leben ist seitdem bleich und grau, und die entsetzte Poesie floh den Boden, den sie eh'mals mit ihren heitersten Farben geschmückt. Wie tief empfand ich dieses, als ich einst um Mitternacht an dem fatalen Fenster von Whitehall vorbeiging und die jezige kaltfeuchte Prosa von England mich durchkröstellte! Warum war aber meine Seele nicht von ebenso tiefen Gefühlen ergriffen, als ich jüngst zum ersten Male über den entsetzlichen Platz ging, wo Ludwig XVI. gestorben? Ich glaube, weil dieser, als er starb, kein König mehr war, weil er, als sein Haupt fiel, schon vorher die Krone verloren hatte. König Karl verlor aber die Krone nur mit dem Haupte selbst. Er glaubte an diese Krone, an sein absolutes Recht; er kämpfte dafür wie ein Ritter, kühn und schlank; er starb adelig stolz, protestierend gegen die Gesetz-

lichkeit seines Gerichts, ein wahrer Märtyrer des Königtums von Gottes Gnaden. Der arme Bourbon verdient nicht diesen Ruhm, sein Haupt war schon durch eine Jakobinermütze entkönigt; er glaubte nicht mehr an sich selber, er glaubte fest an die Kompetenz seiner Richter, er beteuerte nur seine Unschuld; er war wirklich bürgerlich tugendhaft, ein guter, nicht sehr magerer Hausvater; sein Tod hat mehr einen sentimental als einen tragischen Charakter, er erinnert allzu sehr an August Lafontaines Familienromane: — eine Thräne für Ludwig Capet, einen Lorbeer für Karl Stuart!

„Un plagiat infame d'un crime étranger“, sind die Worte, womit der Vicomte Chateaubriand<sup>1</sup> jene trübe Begebenheit bezeichnet, die einst am 21. Januar auf der Place de la Concorde stattfand. Er macht den Vorschlag, auf dieser Stelle eine Fontäne zu errichten, deren Wasser aus einem großen Becken von schwarzem Marmor hervorsprudeln, um abzuwaschen — „ihr wißt wohl, was ich meine“, setzt er pathetisch geheimnisvoll hinzu. Der Tod Ludwigs XVI. ist überhaupt das beslornte Parade Pferd, worauf der edle Vicomte sich beständig herumtummelt; seit Jahr und Tag exploitiert er die Himmelfahrt des Sohns des heiligen Ludwigs, und eben die raffinierte Gistdürstigkeit, womit er dabei deklamiert, und seine weitgeholtten Trauerwige<sup>2</sup> zeugen von keinem wahren Schmerze. Am allerfatalsten ist es, wenn seine Worte widerhallen aus den Herzen des Faubourg St.-Germain, wenn dort die alten Emigrantenkoterien mit heuchlerischen Seufzern noch immer über Ludwig XVI. jammern, als wären sie seine eigentlichen Angehörigen, als habe er eigentlich ihnen zugehört, als wären sie besonders bevorrechtet, seinen Tod zu betrauern. Und doch ist dieser Tod ein allgemeines Weltunglück gewesen, das den geringsten Tagelöhner ebenso gut betraf wie den höchsten Zeremonienmeister der Tuilerien, und das jedes fühlende Menschenherz mit unendlichem Kummer erfüllen mußte. O, der seinen Sippschaft! seit sie nicht mehr unsere Freuden usurpieren kann, usurpiert sie unsere Schmerzen.

<sup>1</sup> François René, Vicomte de Chateaubriand (1768—1848), bedeutender Schriftsteller und Staatsmann, war ein entschiedener Anhänger der Bourbonen, und er verweigerte Ludwig Philipp den Eid der Treue.

<sup>2</sup> Chateaubriand zeichnete sich durch eine sehr glänzende und geschmückte Sprache aus.



Es ist vielleicht an der Zeit, einerseits das allgemeine Volksrecht solcher Schmerzen zu vindizieren, damit sich das Volk nicht einreden lasse, nicht ihm gehörten die Könige, sondern einigen Ausgewählten, die das Privilegium haben, jedes königliche Mißgeschick als ihr eigenes zu bejammern; andererseits ist es vielleicht an der Zeit, jene Schmerzen laut auszusprechen, da es jetzt wieder einige eiskühle Staatsgrübler gibt, einige nüchterne Bacchanten der Vernunft, die in ihrem logischen Wahnsinn uns alle Ehrfurcht, die das uralte Sakrament des Königtums gebietet, aus der Tiefe unserer Herzen herausdisputieren möchten. Indessen, die trübe Ursache jener Schmerzen nennen wir keineswegs ein Plagiat, noch viel weniger ein Verbrechen und am allerwenigsten infam; wir nennen sie eine Schickung Gottes. Würden wir doch die Menschen zu hoch stellen und zugleich zu tief herabsetzen, wenn wir ihnen so viel Riesenkraft und zugleich so viel Frevel zutrauten, daß sie aus eigener Willkür jenes Blut vergossen hätten, dessen Spuren Chateaubriand mit dem Wasser seines schwarzen Waschbeckens vertilgen will.

Wahrlich, wenn man die derzeitigen Zustände erwägt und die Bekenntnisse der überlebenden Zeugen einsammelt, so sieht man, wie wenig der freie Menschenwille bei dem Tode von Ludwig XVI. vorwaltete. Mancher, der gegen den Tod stimmen wollte, that das Gegenteil, als er die Tribüne bestiegen und von dem dunkeln Wahnsinn der politischen Verzweiflung ergriffen wurde. Die Girondisten fühlten, daß sie zu gleicher Zeit ihr eigenes Todesurteil aussprachen. Manche Reden, die bei dieser Gelegenheit gehalten wurden, dienten nur zur Selbstbetäubung. Der Abbé Sieyès<sup>1</sup>, angeekelt von dem widerwärtigen Geschwätze, stimmte ganz einfach für den Tod, und als er von der Tribüne herabgestiegen, sagte er zu seinem Freunde: „J'ai voté la mort sans phrase“. Der böse Leumund aber mißbrauchte diese Privatäußerung; dem mildesten Menschen ward als parlamentarisch das Schreckenswort „la mort sans phrase“ aufgebürdet, und es steht jetzt in allen Schulbüchern, und die Jungen lernen's auswendig. Wie man mir allgemein versichert, Bestürzung und Trauer herrschte am 21. Januar in ganz Paris, sogar die wütendsten Jakobiner schienen von schmerzlichem Mißbehagen nieder-

<sup>1</sup> Der bekannte Staatsmann der französischen Revolution (1748 bis 1836).

gedrückt. Mein gewöhnlicher Kabriolettführer, ein alter Sansculotte, erzählte mir, als er den König sterben sehen, sei ihm zu Mute gewesen, „als würde ihm selber ein Glied abgesägt“. Er setzte hinzu: „Es hat mir im Magen weh gethan, und ich hatte den ganzen Tag einen Abscheu vor Speisen“. Auch meinte er, „der alte Veto“<sup>1</sup> habe sehr unruhig ausgesehen, als wolle er sich zur Wehr setzen. So viel ist gewiß, er starb nicht so großartig wie Karl I., der erst ruhig seine lange protestierende Rede hielt, wobei er so besonnen blieb, daß er die umstehenden Edelleute einigemal ersuchte, das Beil nicht zu betasten, damit es nicht stumpf werde. Der geheimnisvoll verlarvte Scharfrichter von Whitehall wirkte ebenfalls schauerlich poetischer als Sanson mit seinem nackten Gesichte. Hof und Fenster hatten die letzte Maske fallen lassen, und es war ein prosaisches Schauspiel. Vielleicht hätte Ludwig eine lange christliche Verzeihungsrede gehalten, wenn nicht die Trommel bei den ersten Worten schon so gerührt worden wäre, daß man kaum seine Unschuldserklärung gehört hat. Die erhabenen Himmelfahrts Worte, die Chateaubriand und seine Genossen beständig paraphrasieren: „Fils de Saint Louis, monte au ciel!“ diese Worte sind auf dem Schafotte gar nicht gesprochen worden, sie passen gar nicht zu dem nüchternen Werkeltagscharakter des guten Edgworth<sup>2</sup>, dem sie in den Mund gelegt werden, und sie sind die Erfindung eines damaligen Journalisten, Namens Charles Fitz, der sie denselben Tag drucken ließ. Dergleichen Berichtigung ist freilich sehr unnützlich; diese Worte stehen jetzt ebenfalls in allen Kompendien, sie sind schon längst auswendig gelernt, und die arme Schuljugend müßte noch obendrein auswendig lernen, daß diese Worte nie gesprochen worden.

Es ist nicht zu leugnen, daß Delaroche absichtlich durch sein ausgestelltes Bild zu geschichtlichen Vergleichen aufforderte, und wie zwischen Ludwig XVI. und Karl I. wurden auch zwischen Cromwell und Napoleon beständig Parallelen gezogen. Ich darf aber sagen, daß beiden unrecht geschah, wenn man sie miteinander verglich. Denn Napoleon blieb frei von der schlimmsten Blutschuld (die Hinrichtung des Herzogs von Gughien<sup>3</sup> war

<sup>1</sup> Spitzname des Königs wegen seines Vetorechtes.

<sup>2</sup> Henry Allen de Firmont Edgeworth (1745—1807) war der Reichsvater Ludwigs XVI.

<sup>3</sup> Um die Bourbonen einzuschüchtern, ließ Napoleon dies Mitglied

nur ein Muehelnord); Cromwell aber sank nie so tief, daß er sich von einem Priester zum Kaiser salben ließ und, ein abtrünniger Sohn der Revolution, die gekrönte Betterjchaft der Cäsaren erhubte<sup>1</sup>. In dem Leben des einen ist ein Blutsleck, in dem Leben des andern ist ein Dfleck. Wohl fühlten sie aber beide die geheime Schuld. Dem Bonaparte, der ein Washington von Europa werden konnte und nur dessen Napoleon ward, ihm ist nie wohl geworden in seinem kaiserlichen Purpurmantel; ihn verfolgte die Freiheit wie der Geist einer erschlagenen Mutter, er hörte überall ihre Stimme, sogar des Nachts, aus den Armen der unvermählten Legitimität schreckte sie ihn vom Lager; und dann sah man ihn hastig umherrennen in den hallenden Gemächern der Tuilerien, und er schalt und tobte; und wenn er dann des Morgens bleich und müde in den Staatsrat kam, so klagte er über Ideologie und wieder Ideologie und sehr gefährliche Ideologie, und Corvisart schüttelte das Haupt.

Wenn Cromwell ebenfalls nicht ruhig schlafen konnte und des Nachts ängstlich in Whitehall umherlief, so war es nicht, wie fromme Kavaliere meinten, ein blutiges Königsgespens, was ihn verfolgte, sondern die Furcht vor den leiblichen Rächern seiner Schuld; er fürchtete die materiellen Dolche der Feinde, und deshalb trug er unter dem Wams immer einen Harnisch, und er wurde immer mißtrauischer, und endlich gar, als das Büchlein erschien: „Töten ist kein Mord“, da hat Oliver Cromwell<sup>2</sup> nie mehr gelächelt.

Wenn aber die Vergleichung des Protektors und des Kaisers wenig Ähnlichkeiten bietet, so ist die Ausbeute desto reicher bei den Parallelen zwischen den Fehlern der Stuarts und der Bourbonen überhaupt und zwischen den Restaurationsperioden in beiden Ländern. Es ist fast eine und dieselbe Untergangsgeschichte. Auch dieselbe Quasilegitimität der neuen Dynastie ist vorhanden

der Königsfamilie 1804 verhaften und zum Tode verurteilen. Das Urteil ward sogleich vollstreckt. Der Herzog war aber keineswegs bei irgend welchen Verschwörungen gegen Napoleon beteiligt gewesen.

<sup>1</sup> Cromwell schlug die ihm angebotene Krone nach längerem Zögern aus (im Mai 1657).

<sup>2</sup> Cromwells Gemüt war in der letzten Zeit seines Lebens durch mehrfache Anschläge auf seine Person sowie durch Familienunglück sehr verdüstert.

wie einst in England<sup>1</sup>. Im Foyer des Jesuitismus werden ebenfalls wieder wie einst<sup>2</sup> die heiligen Waffen geschmiedet, die alleinigmachende Kirche feuzt und intrigiert ebenfalls für das Kind des Mirakels<sup>3</sup>, und es fehlt nur noch, daß der französische Prä-tendent, so wie einst der englische, nach dem Vaterlande zurücktehere<sup>4</sup>. Immerhin, mag er kommen! Ich prophezeie ihm das entgegengesetzte Schicksal Sauls, der seines Vaters Gsel suchte und eine Krone fand: — der junge Heinrich wird nach Frankreich kommen und eine Krone suchen, und er findet hie nur die Gsel seines Vaters.

Was die Beschauer des Cromwell am meisten beschäftigte, war die Entzifferung seiner Gedanken bei dem Sarge des toten Karl. Die Geschichte berichtet diese Szene nach zwei verschiedenen Sagen. Nach der einen habe Cromwell des Nachts bei Fackelschein sich den Sarg öffnen lassen, und erstarrten Leibs und verzerrten Angesichts sei er lange davor stehen geblieben wie ein stummes Steinbild. Nach einer anderen Sage öffnete er den Sarg bei Tage, betrachtete ruhig den Leichnam und sprach die Worte: „Es war ein starkgebauter Mann, und er hätte noch lange leben können“. Nach meiner Ansicht hat Delaroche diese demokratischere Legende im Sinne gehabt. Im Gesichte seines Cromwells ist durchaus kein Erstaunen oder Bewundern oder sonstiger Seelensturm ausgedrückt; im Gegenteil, den Beschauer erschüttert diese grauenhafte, entseßliche Ruhe im Gesichte des Mannes. Da steht sie, die gefestete, erdsichere Gestalt, „brutal wie eine Thatsache“, gewaltig ohne Pathos, dämonisch natürlich, wunderbar ordinär, versemf

<sup>1</sup> Jakob II., der letzte König aus dem Hause Stuart, ward im Januar 1689 abgesetzt; sein Nachfolger, Wilhelm von Oranien, war sein Schwiegerjohn.

<sup>2</sup> Jakob [III.] (1688—1766), der Sohn Jakobs II. und englische Prä-tendent, stand ganz unter jesuitischem Einfluß.

<sup>3</sup> Der legitimistische Prä-tendent Graf Chambord (1820—83), von seinen Anhängern als König Heinrich V. verehrt, ward als das Frankreich vom Himmel geschenkte „Wunderkind“ bezeichnet. Es ist bekannt, wie sehr der beschränkte Fürst ultramontanen und absolutistischen Anschauungen huldigte.

<sup>4</sup> Jakob landete 1716 in Schottland und machte wiederholte Versuche, die Krone an sich zu reißen, und die französischen Legitimisten versuchten 1848, 1870 und 1873, dem Grafen Chambord die französische Krone zu erwerben; er selbst that keine energischen Schritte.

und zugleich gezeit, und da betrachtet sie ihr Werk, fast wie ein Holzhaacker, der eben eine Eiche gefällt hat. Er hat sie ruhig gefällt, die große Eiche, die einst so stolz ihre Zweige verbreitete über England und Schottland, die Königs-eiche, in deren Schatten so viele schöne Menschengeschlechter geblüht, und worunter die Elfen der Poesie ihre süßesten Reigen getanzt; — er hat sie ruhig gefällt mit dem unglückseligen Beil, und da liegt sie zu Boden mit all ihrem holden Laubwerk und mit der unverletzten Krone; — unglückseliges Beil!

„Do you not think, Sir, that the guillotine is a great improvement?“ das waren die gequakten Worte, womit ein Britte, der hinter mir stand, die Empfindungen unterbrach, die ich eben niedergeschrieben, und die so wehmütig meine Seele erfüllten, während ich Karls Halswunde auf dem Bilde von Delaroche betrachtete. Sie ist etwas allzugrell blutig gemalt. Auch ist der Deckel des Sarges ganz verzeichnet und gibt diesem das Ansehen eines Violinkastens. Im übrigen ist aber das Bild ganz unübertrefflich meisterhaft gemalt, mit der Feinheit des van Dyck und mit der Schattenkühnheit des Rembrandt; es erinnert mich namentlich an die republikanischen Kriegergestalten auf dem großen historischen Gemälde des letztern, die Nachtwache<sup>1</sup>, die ich im Trippenhuis zu Amsterdam gesehen.

Der Charakter des Delaroche sowie des größten Theils seiner Kunstgenossen nähert sich überhaupt am meisten der vlämischen Schule; nur daß die französische Grazie etwas zierlich leichter die Gegenstände behandelt und die französische Eleganz hübsch oberflächlich darüber hinspielt. Ich möchte daher den Delaroche einen graziosen, eleganten Niederländer nennen.

In einem andern Orte werde ich vielleicht die Gespräche berichten, die ich so oft vor seinem Cromwell vernahm. Kein Ort gewährte eine bessere Gelegenheit zur Belauschung der Volksgefühle und Tagesmeinungen. Das Gemälde hing in der großen Tribüne, am Eingang der langen Galerie, und daneben hing Roberts ebenso bedeutames Meisterwerk, gleichsam tröstend und verjöhnend. In der That, wenn die kriegsrothe Puritanergestalt,

<sup>1</sup> Das Gemälde stellt eine Amsterdamer Schützenkompanie vor, in dem Augenblicke, da die Schützen stürmisch aufbrechen, um sich zum Preisschießen zu begeben. Die eigentümlich dämmerige Beleuchtung des Raumes hat Anlaß zu dem Namen gegeben.

der entseßliche Schnitter mit dem abgemähten Königshaupt aus dunkeln Grunde hervortretend, den Beschauer erschütterte und alle politischen Leidenschaften in ihm aufwühlte, so ward seine Seele doch gleich wieder beruhigt durch den Anblick jener andern Schnitter, die mit ihren schönern Ähren heimkehrend zum Erntefest der Liebe und des Friedens im klarsten Himmelslichte blühten. Fühlen wir bei dem einen Gemälde, wie der große Zeitkampf noch nicht zu Ende, wie der Boden noch zittert unter unsern Füßen; hören wir hier noch das Rasen des Sturmes, der die Welt niederzureißen droht; sehen wir hier noch den gähnenden Abgrund, der gierig die Blutströme einschlärfst, so daß grauenhafte Untergangsfurcht uns ergreift: so sehen wir auf dem andern Gemälde, wie ruhig sicher die Erde stehen bleibt und immer liebevoll ihre goldenen Früchte hervorbringt, wenn auch die ganze römische Universaltragödie mit allen ihren Gladiatoren und Kaisern und Lastern und Elefanten darüber hingetrampelt. Wenn wir auf dem einen Gemälde jene Geschichte sehen, die sich so närrisch herumrollt in Blut und Kot, oft jahrhundertlang blödsinnig stillsteht und dann wieder unbeholfen hastig aufspringt und in die Kreuz und in die Quer wütet, und die wir Weltgeschichte nennen: so sehen wir auf dem andern Gemälde jene noch größere Geschichte, die dennoch genug Raum hat auf einem mit Büffeln bespannten Wagen; eine Geschichte ohne Anfang und ohne Ende, die sich ewig wiederholt und so einfach ist wie das Meer, wie der Himmel, wie die Jahreszeiten; eine heilige Geschichte, die der Dichter beschreibt, und deren Archiv in jedem Menschenherzen zu finden ist; die Geschichte der Menschheit!

Wahrlich, wohlthuend und heilsam war es, daß Roberts Gemälde dem Gemälde des Delaroche zur Seite gestellt worden. Manchmal, wenn ich den Cromwell lange betrachtet und mich ganz in ihn versenkt hatte, daß ich fast seine Gedanken hörte, einsilbig harsche Worte, verdrießlich hervorgebrummt und gezißt, im Charakter jener englischen Mundart, die dem fernen Grollen des Meeres und dem Schrillen der Sturmbögel gleicht: dann rief mich heimlich wieder zu sich der stille Zauber des Nebengemäldes, und mir war, als hörte ich lächelnden Wohlklang, als hörte ich Toscanas süße Sprache von römischen Lippen<sup>1</sup> erklingen, und meine Seele wurde besänftigt und erheitert.

<sup>1</sup> „Lingua toscana in bocca romana“, das Toscanische im Munde

Ach! wohl thut es not, daß die liebe, unverwüftliche, melodische Geschichte der Menschheit unsere Seele tröste in dem mißtönenden Lärm der Weltgeschichte. Ich höre in diesem Augenblick da draußen dröhnender, betäubender als jemals diesen mißtönenden Lärm, dieses sinnenverwirrende Getöse; es zürnen die Trommeln, es klirren die Waffen, ein empörtes Menschenmeer, mit wahnsinnigen Schmerzen und Flüchen, wälzt sich durch die Gassen das Volk von Paris und heult: „Warschau ist gefallen! Unsere Avantgarde ist gefallen!“<sup>1</sup> Nieder mit den Ministern! Krieg den Russen! Tod den Preußen!“ — Es wird mir schwer, ruhig am Schreibtische sitzen zu bleiben und meinen armen Kunstbericht, meine friedliche Gemäldebeurteilung zu Ende zu schreiben. Und dennoch, gehe ich hinab auf die Straße, und man erkennt mich als Preußen, so wird mir von irgend einem Zuhelden das Gehirn eingedrückt, so daß alle meine Kunstideen zerquetscht werden; oder ich bekomme einen Bajonettstich in die linke Seite, wo jetzt das Herz schon von selber blutet, und vielleicht obendrein werde ich in die Wache gesetzt als fremder Unruhmörder.

Bei solchem Lärm verwirren und verschieben sich alle Gedanken und Bilder. Die Freiheitsgöttin von Delacroix<sup>2</sup> tritt mir mit ganz verändertem Gesichte entgegen, fast mit Angst in dem wilden Auge. Mirakulöse verändert sich das Bild des Papstes von Bernet<sup>3</sup>: der alte schwächliche Statthalter Christi sieht auf einmal so jung und gesund aus und erhebt sich lächelnd auf seinem Sessel, und es ist, als ob seine starken Träger das Maul aufsperrten zu einem *Te deum laudamus*. Auch der tote Karl bekommt ein ganz anderes Gesicht und verwandelt sich plötzlich, und wenn ich genauer hinschaue, so liegt kein König, sondern das ermordete Polen in dem schwarzen Sarge, und davor steht nicht mehr Cromwell, sondern der Zar von Rußland, eine adlige, reiche Gestalt, ganz so herrlich, wie ich ihn vor einigen Jahren zu Berlin gesehen, als er neben dem Könige von Preußen auf dem Bal-

des Römers, das heißt mit römischer Aussprache, gilt für das beste Italienisch.

<sup>1</sup> Der polnische Aufstand, der zu Ende des Jahres 1830 ausbrach, endigte im Oktober 1831 mit der vollständigen Unterwerfung Polens. Am 7. Sept. 1831 war Warschau von den Russen erstürmt worden.

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 36 f.

<sup>3</sup> Vgl. oben, S. 33.

lone stand und diesem die Hand küßte. Dreißigtausend schaulustige Berliner jauchzten Hurrah, und ich dachte in meinem Herzen: Gott sei uns allen gnädig! Ich kannte ja das samaritanische Sprichwort: die Hand, die man noch nicht abhauen will, die muß man küssen — —

Ach! ich wollte, der König von Preußen hätte sich auch hier an die linke Hand küssen lassen und hätte mit der rechten Hand das Schwert ergriffen und dem gefährlichsten Feinde des Vaterlands so begegnet, wie es Pflicht und Gewissen verlangten. Haben sich diese Hohenzollern die Bogtwürde des Reiches im Norden angemacht, so mußten sie auch seine Marken sichern gegen das herandrängende Rußland. Die Russen sind ein braves Volk, und ich will sie gern achten und lieben; aber seit dem Falle Warschaws, der letzten Schutzmauer, die uns von ihnen getrennt, sind sie unseren Herzen so nahe gerückt, daß mir angst wird.

Ich fürchte, wenn uns jetzt der Zar von Rußland wieder besucht, dann ist an uns die Reihe, ihm die Hand zu küssen — Gott sei uns allen gnädig!

Gott sei uns allen gnädig! Unsere letzte Schutzmauer ist gefallen, die Göttin der Freiheit erbleicht, unsere Freunde liegen zu Boden, der römische Großpapa erhebt sich boshaft lächelnd, und die siegende Aristokratie steht triumphierend an dem Sarge des Volkstums.

Ich höre, Delaroche malt jetzt ein Seitenstück zu seinem Cromwell, einen Napoleon auf Sankt Helena, und er wählt den Moment, wo Sir Hudson Lowe<sup>1</sup> die Decke aufhebt von dem Leichnam jenes großen Repräsentanten der Demokratie.

Zu meinem Thema zurückkehrend, hätte ich hier noch manche weitere Maler zu rühmen; aber trotz des besten Willens ist es mir dennoch unmöglich, ihre stillen Verdienste ruhig auseinanderzusetzen, denn da draußen stürmt es wirklich zu laut, und es ist unmöglich, die Gedanken zusammenzufassen, wenn solche Stürme in der Seele widerhallen. Ist es doch in Paris sogar an sogenannten ruhigen Tagen sehr schwer, das eigene Gemüt von den Erscheinungen der Straße abzuwenden und Privatträumen nachzuhängen. Wenn die Kunst auch in Paris mehr als anderswo blüht, so werden wir doch in ihrem Genuße jeden Augenblick gestört durch das rohe Geräusch des Lebens; die süßesten Töne der

<sup>1</sup> Vgl. Bd. III, S. 160.



Pasta<sup>1</sup> und Malibran<sup>2</sup> werden uns verleidet durch den Notzweier der erbitterten Armut, und das trunkene Herz, das eben Roberts Farbenlust eingeschlürft, wird schnell wieder ernüchtert durch den Anblick des öffentlichen Elends. Es gehört fast ein Goethescher Egoismus dazu, um hier zu einem ungetrübten Kunstgenuß zu gelangen, und wie sehr einem gar die Kunstkritik erschwert wird, das fühle ich eben in diesem Augenblick. Ich vermochte gestern dennoch an diesem Berichte weiterzuschreiben, nachdem ich einmal unterdessen nach den Boulevards gegangen war, wo ich einen todblaffen Menschen vor Hunger und Elend niederfallen sah. Aber wenn auf einmal ein ganzes Volk niederfällt an den Boulevards von Europa — dann ist es unmöglich, ruhig weiterzuschreiben. Wenn die Augen des Kritikers von Thränen getrübt werden, ist auch sein Urtheil wenig mehr wert.

Mit Recht klagen die Künstler in dieser Zeit der Zwietracht, der allgemeinen Befehdung. Man sagt, die Malerei bedürfe des friedlichen Ölbaumes in jeder Hinsicht. Die Herzen, die ängstlich lauschen, ob nicht die Kriegstrompete erklingt, haben gewiß nicht die gehörige Aufmerksamkeit für die süße Musik. Die Oper wird mit tauben Ohren gehört, das Ballett sogar wird nur teilnahmslos angeguckt. Und daran ist die verdammte Julirevolution schuld, seufzen die Künstler, und sie verwünschen die Freiheit und die leidige Politik, die alles verschlingt, so daß von ihnen gar nicht mehr die Rede ist.

Wie ich höre — aber ich kann's kaum glauben — wird sogar in Berlin nicht mehr vom Theater gesprochen, und der „Morning Chronicle“, der gestern berichtet, daß die Reformbill im Unterhause durchgegangen sei<sup>3</sup>, erzählt bei dieser Gelegenheit, daß der

<sup>1</sup> Giuditta Pasta aus Como (1798—1865), namhafte dramatische Sängerin, die insbesondere in den zwanziger Jahren in Paris und London großes Aufsehen erregte.

<sup>2</sup> Maria Felicitas Malibran aus Paris (1808—36), die Tochter des berühmten Tenoristen Manuel Garcia, eine der bedeutendsten Sängerinnen der neueren Zeit, war damals (1828—32) an der Italienischen Oper in Paris engagiert.

<sup>3</sup> Die Vorlage, durch welche grobe Mißstände des englischen Wahlmodus beseitigt werden sollten, fand am 19. September 1831 eine große Mehrheit im Unterhause. Das Oberhaus verwarf aber die Bill am 8. Oktober. Hierauf entstanden längere Anruhen, und erst am 4. Juni 1832 ward die Vorlage in etwas veränderter Gestalt angenommen.

Doktor Raupach sich jetzt in Baden-Baden befindet und über die Zeit jammere, weil sein Kunsttalent dadurch zu Grunde gehe.

Ich bin gewiß ein großer Verehrer des Doktor Raupach, ich bin immer ins Theater gegangen, wenn die „Schülerchwänke“, oder die „Sieben Mädchen in Uniform“, oder „Das Fest der Handwerker“<sup>1</sup>, oder sonst ein Stück von ihm gegeben wurde; aber ich kann doch nicht leugnen, daß der Untergang Warschaus mir weit mehr Kummer macht, als ich vielleicht empfinden würde, wenn der Doktor Raupach mit seinem Kunsttalente unterginge. O Warschau! Warschau! nicht für einen ganzen Wald von Raupachen hätte ich dich hingegeben!

Meine alte Prophezeiung von dem Ende der Kunstperiode<sup>2</sup>, die bei der Wiege Goethes anfing und bei seinem Sarge aufhören wird, scheint ihrer Erfüllung nahe zu sein. Die jetzige Kunst muß zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt. Deshalb, wie alle welken Überreste dieser Vergangenheit, steht sie im unerquidlichsten Widerspruch mit der Gegenwart. Dieser Widerspruch und nicht die Zeitbewegung selbst ist der Kunst so schädlich; im Gegenteil, diese Zeitbewegung müßte ihr sogar gebedlich werden, wie einst in Athen und Florenz, wo eben in den wildesten Kriegs- und Parteistürmen die Kunst ihre herrlichsten Blüten entfaltete. Freilich, jene griechischen und florentinischen Künstler führten kein egoistisch isoliertes Kunstleben, die müßig dichtende Seele hermetisch verschlossen gegen die großen Schmerzen und Freuden der Zeit; im Gegenteil, ihre Werke waren nur das träumende Spiegelbild ihrer Zeit, und sie selbst waren ganze Männer, deren Persönlichkeit ebenso gewaltig wie ihre bildende Kraft; Phidias und Michelangelo waren Männer aus einem Stück wie ihre Bildwerke, und wie diese zu ihren griechischen und katholischen Tempeln paßten, so standen jene Künstler in heiliger Harmonie mit ihrer Umgebung; sie trennten nicht ihre Kunst von der Politik des Tages, sie arbeiteten nicht

<sup>1</sup> Die erwähnten Stücke sind nicht von Ernst Raupach, sondern vielmehr von Louis Angely (1787—1835) verfaßt, dem Berliner Schauspieler und Lustspieldichter, der seine Schwänke meist nach französischen Mustern bearbeitete.

<sup>2</sup> Man vergleiche Heines Aufsatz über W. Menzels Buch „Die deutsche Litteratur“ im letzten Bande dieser Ausgabe.

mit kümmerlicher Privatbegeisterung, die sich leicht in jeden beliebigen Stoff hineinlügt; Achylus hat die „Perser“ mit derselben Wahrheit gedichtet, womit er zu Marathon gegen sie gekochten<sup>1</sup>, und Dante schrieb seine Komödie nicht als stehender Kommissionsdichter, sondern als flüchtiger Guelse<sup>2</sup>, und in Verbannung und Kriegsnot klagte er nicht über den Untergang seines Talentes, sondern über den Untergang der Freiheit.

Indessen, die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang sein wird, die nicht aus der verblichene Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht, und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muß. Bis dahin möge, mit Farben und Klängen, die selbsttrunkenste Subjektivität, die weltentzückte Individualität, die gottfreie Persönlichkeit mit all ihrer Lebenslust sich geltend machen, was doch immer erspriesslicher ist als das tote Scheinwesen der alten Kunst.

Oder hat es überhaupt mit der Kunst und mit der Welt selbst ein trüb seliges Ende? Jene überwiegende Geistigkeit, die sich jetzt in der europäischen Litteratur zeigt, ist sie vielleicht ein Zeichen von nahem Absterben, wie bei Menschen, die in der Todesstunde plötzlich hellsehend werden und mit verblichenden Lippen die überfinlichsten Geheimnisse aussprechen? Oder wird das greise Europa sich wieder verjüngen, und die dämmernde Geistigkeit seiner Künstler und Schriftsteller ist nicht das wunderbare Ahnungsvermögen der Sterbenden, sondern das schaurige Vorgefühl einer Wiedergeburt, das sinnige Wehen eines neuen Frühlings?

Die diesjährige Ausstellung hat durch manches Bild jene unheimliche Todesfurcht abgewiesen und die bessere Verheißung be-

<sup>1</sup> Achylus (525—456 v. Chr.) hatte an den Kämpfen bei Marathos, Salamis und Plataä teilgenommen; seine „Perser“ behandeln die Niederlage des Xerxes bei Salamis.

<sup>2</sup> Dante, der von früh an an den Staatsangelegenheiten regen Anteil nahm und auch im Felde (1289 bei Campaldino) sich rühmlich ausgezeichnet hatte, neigte sich der sogen. Partei der Weißen in Florenz zu. Dieses war eine guelfische Partei, die den Ghibellinen näher stand als die Partei der Schwarzen. Karl von Valois eroberte 1301 die Stadt und setzte es durch, daß Dante und vierzehn Gefinnungsgeoffenen von ihm zu hoher Geldbuße und zweijähriger Verbannung verurteilt wurden. Dante beteiligte sich lebhaft an verschiedenen Unternehmungen gegen die feindliche Partei, doch sah er seine Vaterstadt nie wieder. Er starb 1321.

tundet. Der Erzbischof von Paris erwartet alles Heil von der Cholera, von dem Tode; ich erwarte es von der Freiheit, von dem Leben. Darin unterscheidet sich unser Glauben. Ich glaube, daß Frankreich aus der Herzentiefe seines neuen Lebens auch eine neue Kunst hervorathmen wird. Auch diese schwere Aufgabe wird von den Franzosen gelöst werden, von den Franzosen, diesem leichten, flatterhaften Volke, das wir so gerne mit einem Schmetterling vergleichen.

Aber der Schmetterling ist auch ein Sinnbild der Unsterblichkeit der Seele und ihrer ewigen Verjüngung.