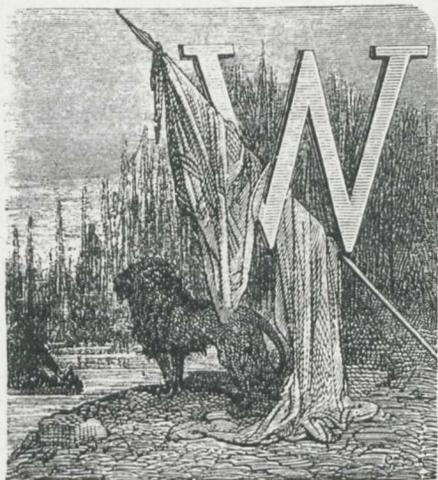


GUSTAV DORÉ UND SEINE ILLUSTRATIONEN

VON G. F. HARTLAUB



G. Doré, Initiale aus „London“. 1872

ohl für viele von den Jüngeren wird der Name Doré nicht mehr bedeuten, als eine unklare Erinnerung an schwere, unhandliche Großfoliobände in Goldschnitt und mit geschmacklosem Prachteinband, lagernd auf Mahagonitischen zwischen Photographieständern. Der Dante, der Ariost, die Märchen des Perrault — dazu im Bücherschrank die unvermeidliche Bilderbibel —: obligate Zeugen gut bürgerlichen Kunstsinnes in einer nur beim Staubwischen gestörten, halb fossilen Gegenwart; höchstens einmal von uns Kindern unter einigem Kraftaufwand durchwälzt und dann freilich die empfängliche Einbildungskraft auf eine ungewohnte Art erregend. Der Oger im Märchen vom Däumling, wie er sich die lebendige Speise unter dem Bette hervorlangt oder wie er im Wahn den eigenen Kindern den Hals abschneidet, der Wolf, der zur Großmutter ins Bett steigt, Blaubart mit dem Schlüssel, das fast elegante

Aschenputtel unter der beängstigend barocken Hofgesellschaft: all dies drastisch Sinnliche, schonungslos Anschauliche wirkte auf uns als ein unkindlicher und doch nur wieder nur von Kindern ganz zu erlebender Nerven- und Sinnesreiz; dunkel fühlte wohl manches an die unsinnliche Traulichkeit Richter-Schwindscher Märchenillustrationen gewöhntes Gemüt zum ersten Male die ganze Kluft, die unsere deutsche Träumerart vom gallisch-romanischen Phantasieleben trennt.

Was uns einst den Atem raubte — damals als der Sinn noch ganz unbeschwert war von formalen Rücksichten und für alles dankbar, wenn es nur stark unserer Einbildung zu Hilfe kam — hat eine Generation von Erwachsenen berauscht. Doré war einmal Mode; auf dem sozialen Boden des Bürgertumes im zweiten Kaiserreich üppig aufschießend, überwucherte seine Kunst die ganze gebildete Welt von Madrid bis Petersburg. Seine Kolossalgemälde mit ihrem blutrünstigen Pathos erregten auf den großen Ausstellungen Aufsehen, seine Zeichnungen, die er verschwenderisch hervorbrachte und in allen möglichen Reproduktionsarten auf den Markt warf, verbreiteten sich über den Kontinent. Die von ihm illustrierten Bücher erschienen in allen Kultursprachen; ganz besonders trieb das englische Publikum mit dem Illustrator der Bibel, des „Ancient mariner“, „Paradise lost“ einen fast ungläublichen Kult; für sein „London“ will man ihm den unerhörten Preis von 200000 Fr. gezahlt haben! und die Doré-Gallery sollte sein Werk, all die verunglückten Proben eines maßlosen Malerehrgeizes eingeschlossen, künftigen Geschlechtern als monumentale Ruhmeshalle übermitteln. —

Schnell wie er gekommen, ist dieser Ruhm verraucht. Heute wird die Doré-Gallery kaum noch im Baedeker erwähnt. Die viel bestaute Einbildungsgabe des Künstlers, die sich unerschöpflich in Visionen schauerlichen, romantisch gefühlvollen, feenhaften und burlesken Inhalts erging, seine ungeheuerliche Schaffenskraft, die jeden Gedanken gleich schockweise in Zeichnung, Graphik und Malerei abwandelte, seine Vielseitigkeit, die sich zwischen Dante und dem Witzblatt bewegte, seine handwerkliche Schnellfertigkeit, das Schwelgen in Riesenformaten, das voraussetzungslose Autodidaktentum des ehemaligen Wunderknaben, sein maßloser Ehrgeiz nach den Lorbeeren einer billigen Volkstümlichkeit — all diese, eben noch selbst von ernsthaften Kritikern wie Bürger-Thoré gebilligten oder gar gepriesenen Eigenschaften wurden plötzlich anrühlich, galten höchstens als Zeugnisse einer schlimmen geistigen Unreife, als Beweis eines Dilettantismus großen Stiles, der reiche Gaben ohne Selbstzucht, ohne Ehrfurcht und Geschmack verschleuderte. In diesem Verdammungsurteil waren sich ausnahmsweise die Vertreter der neuen Kunst, die Anhänger des Impressionismus, mit den Akademikern einig. Für diese mußte schon der Mangel einer jeden schulmäßigen Erziehung tadelnswert erscheinen — und in der Tat hat es sich ja gerächt, daß sich der Fünfzehnjährige ohne alle künstlerischen Grundlagen sofort in den journalistischen Massenbetrieb des „Journal pour rire“

einspannen ließ! Sie wiesen auf die mangelhafte Zeichnung Dorés, der sie Flüchtigkeit, geringes Naturstudium, bizarre Manierismen aller Art vorwarfen — und die ja auch wirklich bei allen genialen Ansätzen merkwürdig unentwickelt und vor allem ungleich geblieben ist. Meissonier war ihnen lieber als Doré. Und was die Impressionisten anbetrifft, so stand gerade die stärkste Eigenschaft unseres Künstlers, die illustrative Phantasie, in ihrer Ästhetik recht niedrig im Kurse, während man für den Mangel an eigentlicher Natur, an genauer und zärtlicher Demut vor dem Wirklichen, für die kulturlose Vernachlässigung der handwerklichen Ausdrucksmittel ein überaus empfindliches Organ besaß. Immer mehr bekam die Popularität unseres Maler-Romantikers bei den Wissenden etwas von jenem fatalen Beigeschmack, der etwa dem Rufe eines Wiertz zu eigen ist, wozu freilich weniger seine graphischen Arbeiten als vielmehr die Gemälde das ihre beitragen mochten. —

Und doch wird, wer heute das Lebenswerk des Künstlers — sei es auch nur das am leichtesten zugängliche illustrative Oeuvre — wieder unbefangen übersieht, das beunruhigende Gefühl nicht los, als dürfe es mit jenem, in vielen Punkten doch wohlbegründeten Urteil für die Kunstgeschichte noch nicht sein Bewenden haben. Gewisse Eindrücke von Kraft, Unerschöpflichkeit, hinreißender Erfindung sind so stark, gewisse Gaben, mit denen seine Phantasie unser Gedächtnis einmal beschenkt hat, haften so unverlierbar, daß wir uns fragen müssen, ob darüber nicht alle seine Sünden wider den heiligen Geist des guten Geschmackes — nicht etwa verziehen, wohl aber mit einem weit geringeren Posten in die Gesamtbilanz eingestellt werden müssen? Was für kolportagehafte Entgleisungen, Stil- und Formlosigkeiten jeder Art, welche bedenklichen Industrialismus darf man nicht einem Balzac, einem Verdi, einem Meyerbeer zum Vorwurf machen; und wer würde doch wagen, mit solchen Einwänden über Balzac und Verdi heute zur Tagesordnung überzugehen, Meyerbeer seine wenigstens geschichtlich unanfechtbare Bedeutung abzusprechen!

Zwischen der Unterschätzung von gestern und der Überschätzung von vorgestern wird unsere Zeit das Mittel zu ziehen haben. Schon beginnen Sammler Gustav Doré als Illustrator zu „entdecken“, Bücher und Zeitschriften auf ihn hinzuweisen¹⁾, der Kunsthandel seine Bücher zu suchen, und auf den letzten Versteigerungen wurden seine Werke lebhaft „gefragt“. Eine neue, nicht mehr auf die enge Dogmatik des Impressionismus eingeschworene Kunstanschauung läßt uns heute vorurteilsloser über das Literarische und Illustrative in der Kunst denken, stimmt unser Gemüt empfänglicher für das Blendende, das einer früheren Generation einmal von der Erschei-

1) Vergleiche außer dem Artikel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon vor allem Karl Volls „Frankreichs klassische Illustratoren“ sowie verschiedene Aufsätze desselben Verfassers.



G. Doré, Holzschnitt zu den „Oeuvres de Rabelais“, 1854
 „Je les vids, dit Epistemon, tous occupés à chercher les épingles rouillées et les vieux clous parmi les ruisseaux“

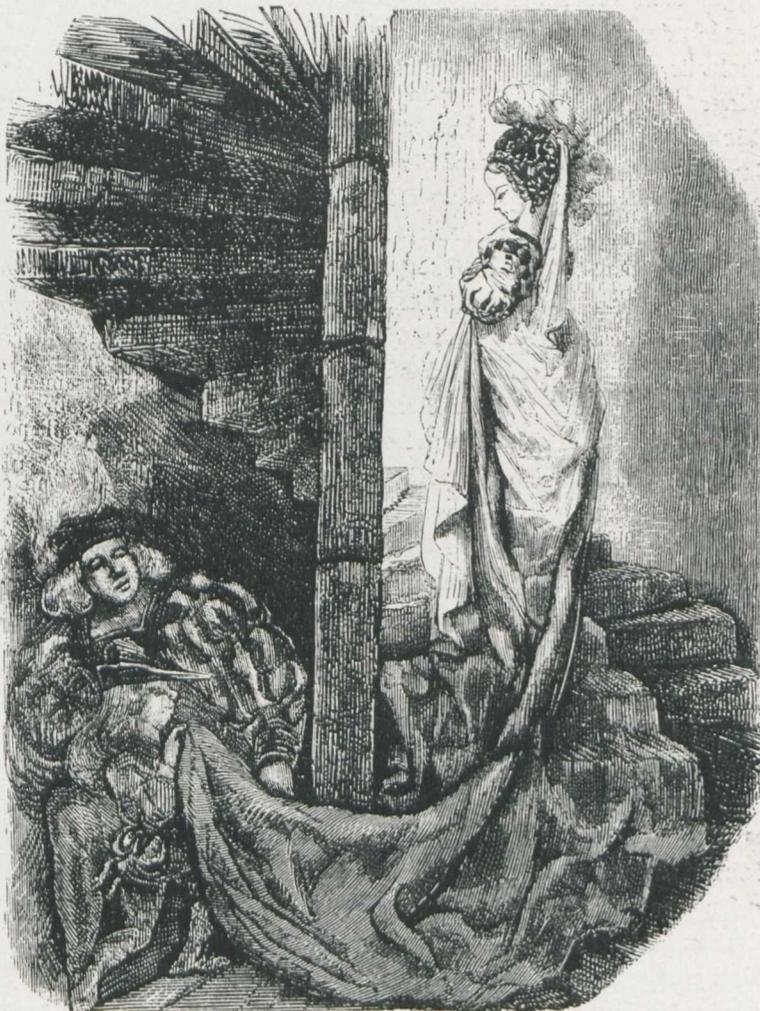
nung Dorés ausgestrahlt ist. Seine Unvollkommenheiten aber beurteilen wir heute milder, weil wir zu den Geschmackszeugnissen der fünfziger bis siebziger Jahre schon nicht mehr in so streng gegnerischer Stellung stehen, wie das unmittelbar darauf folgende Geschlecht, weil wir sie schon als antiquiert und gerade deshalb — selbst in ihren Schwächen und Lastern — beinahe wieder als einen kulturgeschichtlichen Reiz zu empfinden vermögen.

Freilich: um zu dem unzerstörbaren Kern des Doréschen Ruhmes vorzudringen, bedarf es einer Reihe ziemlich umständlicher Operationen unseres Kunstverständes, der versuchen muß, aus der unförmlichen Masse dieser Produktion das allzu Zeitbehafte, wirklich schon Verweste von dem ewig Jungen und Gesunden abzutrennen.

*

Aus der Mode heraus, aus dem reinen Instinkt für das Zeitgemäße, das er kaum als eine Gefahr, sondern eher als ein förderliches Element empfand, hat Doré seinen ersten fundamentalen Irrtum „kreiert“: jenen Typus des Prachtwerkes als solchen, der aller Vernunft des Buchgedankens meist nicht weniger widerspricht, als eine Scheinfassade der Gründerzeit dem Sinne guter Zweckarchitektur. Es wäre indessen pedantisch, das Großfolioformat als solches auf jeden Fall zu verwerfen. Wir behaupten, daß es zu Märchen- und Geschichtenbüchern, wie Dorés Perrault und Münchhausen, zur Not auch zum Don Quichote, nicht übel paßt: diese Bücher sollen als Bilderbücher auf dem Tische der kleinen und auch der erwachsenen Kinder ruhen, nicht in der Bibliothek des Bibliophilen. Selbst dem Dante steht das mächtige Format ausnahmsweise nicht übel an. Anderswo, wie z. B. bei Lafontaine und erst recht bei der Masse der Klassikerillustrationen — Bücher, die vor allem gelesen, literarisch genossen werden sollen — wirkt es nur parvenühft und öde. Es sei aber nicht vergessen, daß in der ganzen Schaffensfülle Dorés das odiose Prachtwerk immerhin nur eine Form vorstellt; normale Bücher in Quart und Oktav finden sich nicht nur unter den Frühwerken, sondern auch späterhin noch in überraschender Anzahl.

Das ganze Problem der Buchvergrößerung ist jedoch nicht zu trennen von der Behandlung der Frage, wie sich das Innere, Text und Bildwirkung der bedruckten Seiten, zu diesem Wandel verhalten hat. Bekanntlich hat Doré mit der Illustration seiner „Contes drolatiques“ und anderer Bücher normalen Formates eine glänzende Buchseite zustande gebracht. Das Prinzip dieser unvergleichlichen Ausstattung lag in dem Wechsel von ganzseitigen Bildbeigaben und vignettenartiger Textbegleitung. Vignetten sind aller Größenabwandlung fähig und schmiegen sich darin aufs innigste dem



G. Doré, Holzschnitt zu den „Oeuvres de Rabelais“, 1854
„Après dîner, Panurge l'alla veoir“

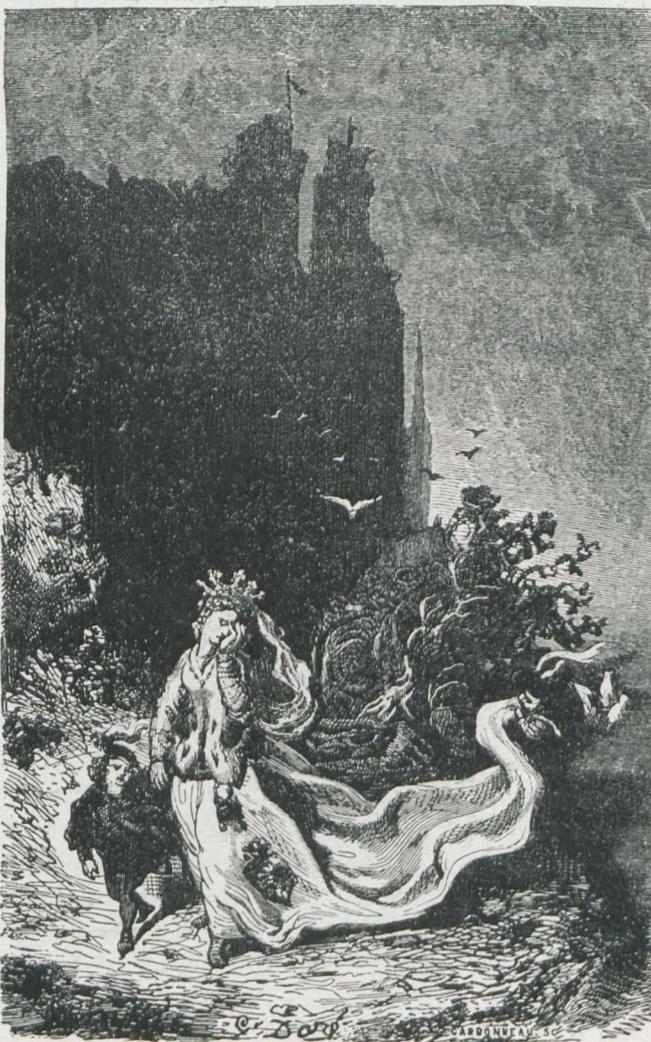
literarischen wie optisch-dekorativen Bedürfnis der Buchseite an. Sie helfen dem Leser, ohne ihn doch beim Lesen aufzuhalten, indem sie die vagen Gesichtsvorstellungen, die seine Lektüre begleiten, alle Augenblicke zu einer anschaulichen Gestalt verdichten und ihn doch — als graphische, halb ornamentale Gebilde — immer wieder

kaum hervor, die Bildtafel verschwindet hier in der Masse des Figürlichen, mit dem die Phantasie des Zeichners die bedruckten Seiten überschüttet, Bild und Vignette bilden eine Einheit. Das ästhetisch Bedenkliche der Bildbeigabe zeigte sich erst, als Doré daran ging, Technik und Prinzip seiner illustrierten Bücher einfach auf das Riesenformat des Prachtwerks zu übertragen. Hier klaffen Bild und Vignette auseinander; das ganzseitige Bildblatt fällt aus dem Ensemble der buch künstlerischen Mittel heraus und wird zum Selbstzweck. Ließ er dann, folgerichtig, die schon halb verdrängte Vignette ganz weg, so war aus dem guten illustrierten Buch vollends das stilwidrige „Tafelwerk mit Textbeilage“ geworden, wie es Doré in späteren Jahren bevorzugt hat.

Zu der unkünstlerischen Isolierung der Bildbeigabe trug nicht wenig die besondere, der Schwarzweißwir-



G. Doré, Holzschnittvignette aus den „Contes drolatiques“, 1855



G. Doré, Holzschnitt aus den „Contes drolatiques“, 1855
 „Ayant dict noblement et d'un visage paslé ces belles paroles, elle print son enfant par la main et yssit en grant deuil“

sogleich zumgedruckten Buchstaben zurückführen. Die Bildbeigabe freilich ist starr, will ein Gemälde sein, das nur anlässlich des Textes entstand und einen Augenblick der Handlung ungebührlich ausdehnt. Sie ist gewiß auf jeden Fall buch künstlerisch anfechtbar, aber bei kleineren Buchformaten tritt diese Gefahr

kaum hervor, die Bildtafel verschwindet hier in der Masse des Figürlichen, mit dem die Phantasie des Zeichners die bedruckten Seiten überschüttet, Bild und Vignette bilden eine Einheit. Das ästhetisch Bedenkliche der Bildbeigabe zeigte sich erst, als Doré daran ging, Technik und Prinzip seiner illustrierten Bücher einfach auf das Riesenformat des Prachtwerks zu übertragen. Hier klaffen Bild und Vignette auseinander; das ganzseitige Bildblatt fällt aus dem Ensemble der buch künstlerischen Mittel heraus und wird zum Selbstzweck. Ließ er dann, folgerichtig, die schon halb verdrängte Vignette ganz weg, so war aus dem guten illustrierten Buch vollends das stilwidrige „Tafelwerk mit Textbeilage“ geworden, wie es Doré in späteren Jahren bevorzugt hat.

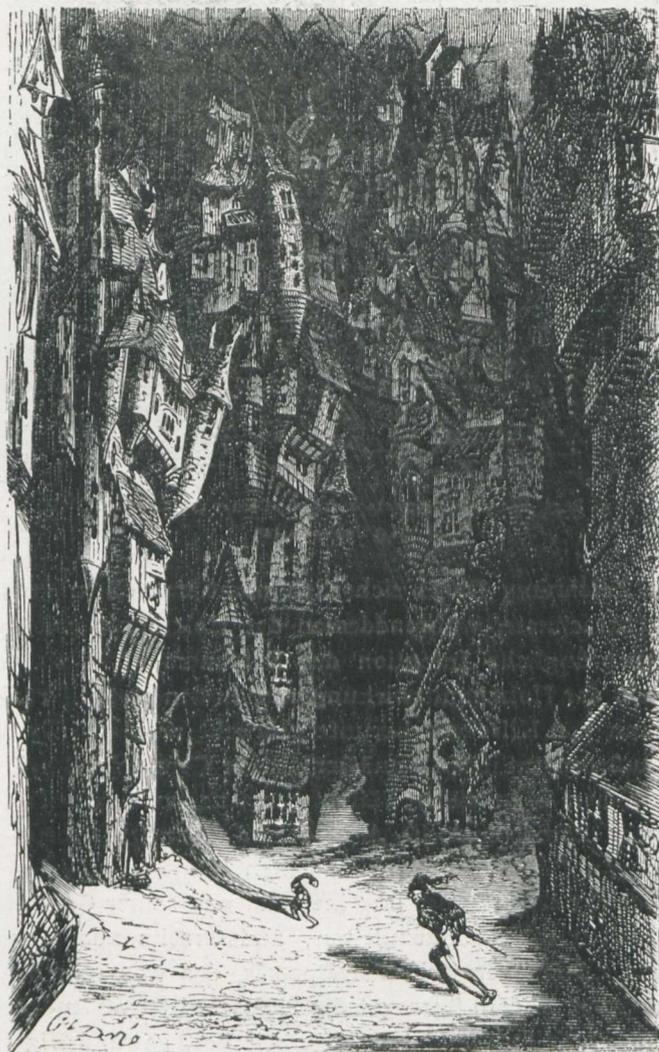
Bekanntlich hatte der Holzschnitt im Beginn des 19. Jahrhunderts eine Wiedergeburt erlebt; wenn auch, wie wir heute meinen, keine sehr ruhmvolle. An seiner Wiege stand jene verhängnisvolle Erfindung des Holzstiches, die die alte Technik auf ähnliche und schlimmere Abwege brachte, wie sie der Kupferstich seit dem 17. Jahrhundert be-

treten hatte. Solange der Holzstichel nur als ein brauchbares Instrument diente, mit dem Wirkungen von der Art des alten Messerschnittes erreicht werden sollten, war seine Verwendung gewiß ohne Bedenken. Aber neben der alten „Schwarzlinienfaksimilearbeit“,

welche federzeich- Weißlinienstiches, der die Zeichnung weiß auf schwarzem Grunde wirken läßt, und des eigentlichen Tonstiches, in dem die stechermäßig verwandten weißen Strichlagen nur noch tonbildendes Mittel sind. Für die sämtlichen Vignetten seiner Bücher bevorzugte Doré die alte klassische Faksimilearbeit: hier gab er also genaue Vorzeichnungen auf den Stock selbst, die der Xylograph exakt nachzubilden hatte. Die ganzseitigen Blätter dagegen wurden umgekehrt sehr häufig als reine Tonstiche oder doch in einer zwischen Schwarzlinien- und Weißschnitt vermittelnden Manier behandelt, für welche der Künstler keine genau nachzustechenden Vorlagen, sondern nur getuschte und aquarellierte Blätter zu liefern pflegte, skizzenhafte, in starken Tongegensätzen gehaltene Andeutungen, die vom Xylographen durch Parallel- und Kreuzlagen erst in die holzstichgemäße Form übertragen werden mußten. Was dabei entstand, war keine Faksimile, kein graphisches Original mehr, sondern eine Übersetzung, eine „gravure d'interprétation“. Sie verhält



G. Doré, Holzschnittvignette aus den „Contes drolatiques“. 1855



G. Doré, Holzschnitt aus den „Contes drolatiques“. 1855

„Il se delibéra de la pourchasser, a ceste fin de scavoir où elle le meneroyt, en paradiz ou ez limbes de l'enfer“

nungsmäßige Vorbilder nachformt, suchten die neuen Xylographenschulen Amerikas, Englands und des Kontinents, — ganz besonders auch die bekannte Holzstecherguppe, die sich Doré herabildete, — vor allem die ihrem Werkzeug besonders zugänglichen „Clair-obscur“-Effekte des

sich zum Urbild besten Falles etwa so, wie die Arbeit eines routinierten Stecherkopisten zu dem farbigen Originalbilde. Der Holzschneider löst sich vom erfindenden Künstler ab, er wird zum virtuosen Interpreten, der, hier mit der stechermäßigen Parade einer sauberen

Linienkalligraphie, dort mit mehr radierungsmäßiger Linienführung, auf jeden Fall die persönliche Handschrift auslöscht. Er wird an vielen Stellen, wo die skizzenhafte Vorlage überhaupt versagt, sogar zum freien Ergänzender, der die gegebenen Andeutungen in seiner Weise mehr oder weniger geschickt „bildmäßig“ abrundet. Dies letztere war bei den Doré-Xylographen offenbar besonders in Übung, und zwar auch dann,

wenn die ganzseitigen Illustrationen einmal gleich den Vignetten in reiner Schwarzstrichwirkung gegeben wurden. Leere und unbelebte Stellen, Verlegenheitspartien, schematische Füllsel sind daher auf den großen Holzschnittbildern Dorés, vor allem in den Hintergründen und in den Randpartien nur allzu häufig. Fast immer hat man hier, im Gegensatz zu den wundervollen Vignetten, den Eindruck, als sei eine ursprünglich gute Bildidee durch eine mechanisch-akademische „Ausführung“ verwässert.

Man würde indessen enttäuscht sein, wollte man angesichts der ungenauen Holzschnittwiedergaben den wahren Doré in den skizzenhaften Vorlagen, in den Handzeichnungen, suchen. Beim Erscheinen der Dante-Holzschnitte stellte freilich ein Kenner und Freund des Meisters fest, wie sehr die kalten und schweren Xylographien hinter den Originalentwürfen zurückgeblieben seien. Wir konnten dies nicht nachprüfen. Zwanzig Jahre später — angesichts einer graphischen Kollektivausstellung — meinte schon ein Kritiker, es seien die Zeichnungen Dorés mehr Improvisation als Kunstwerk, mehr Andeutung, visionäre Gedächtnisnotiz als künstlerische Gestaltung. Im all-



G. Doré, Holzschnittvignette aus den „Contes drolatiques“. 1855
„La Connestable“

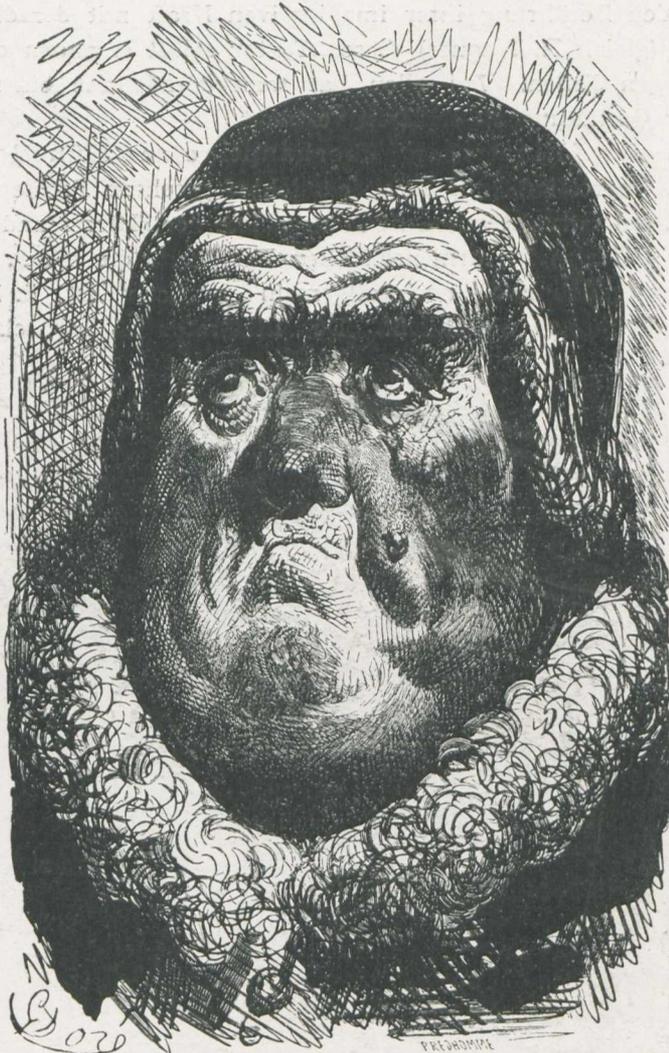
gemeinen erhob sich die Zeichnung Dorés sicherlich nicht zu vollem graphischen Leben, weil er sie für den Xylographen berechnete, währenddessen der Holzschnitt wiederum keine rechte Kraft entfaltete, weil er die ursprüngliche Intention des Zeichners nicht zu erreichen wußte. Hinzu kommt, daß auch der Reiz der Holzschnittwirkung nur in den ersten Drucken zur Geltung kommt, während die Auflagen dann von Klischees heruntergedruckt wurden. Es bleibt also leider — trotz oder gerade wegen der außerordentlichen handwerklichen Geschicklichkeit der Pisan, Pannemaker und anderer Doré-Xylographen — in vielen Fällen nur jene, zum Glück oft einfach nicht „tot zu kriegende“ Intention, jener kompositionelle Ansatz und Grundgedanke, — der stark genug war, gelegentlich selbst einem van Gogh Anregung zu geben.¹⁾

Daß Doré den Tonschnitt bevorzugte, ist einerseits aus seiner Gefühllosigkeit in allen Dingen des Stils und der technischen Qualität abzuleiten, andererseits aus seiner Neigung zu düsteren malerischen Effekten, aus seinem verzweifelten Ehrgeiz, das was ihm als Maler von Tafelbildern versagt blieb, doch wenigstens in dem Surrogat des Holzschnittes auszudrücken. Wer möchte auch leugnen, daß ihm diese Technik in der Tat Gelegenheit bot, gewisse Eigenschaften seiner romantischen Phantasie zu entfalten, die im Schwarzlinienschnitt nicht zu uns sprechen können. Solange

1) Der bekannte „Gefängnishof“ van Goghs zeigt die Verwendung einer D.'schen Komposition aus „London“.

Doré im übrigen seine Entwürfe direkt auf den Holzstock tuschte (bis ca. 1863), blieb eine gewisse Anpassung an das Holzschnittgemäße erhalten und fand andererseits auch offenbar eine genauere Überwachung der Xylographen durch den Künstler statt. Später wurde die Vorlage photographisch auf den Holzstock übertragen und dann dem Holzschneider überlassen, der daraus nur banale und leere Theatereffekte zu machen wußte. Dies hat die ganze Buchkunst Dorés in Verruf gebracht.

Durch das gesamte illustrative Werk des Künstlers, soweit es sich um jene großen Buchformate handelt, geht dieser Dualismus der — künstlerisch selbst im besten Falle nur mittelbar zu



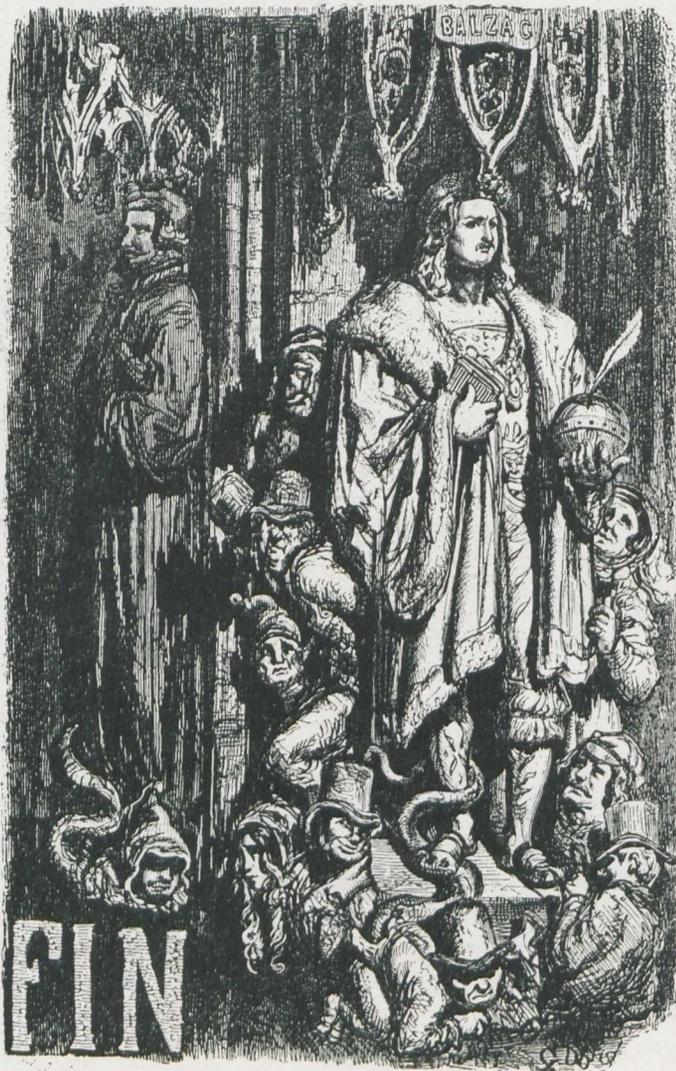
G. Doré, Holzschnitt aus den „Contes drolatiques“. 1855
„Hierosme Coraille Grand pénitencier, Juge ecclésiastique“

genießenden — Tonschnittreproduktionen und jener nach Federzeichnungen faksimilierten Randbemerkungen, mit denen der Genius des Künstlers die bedruckten Seiten verschwenderisch — gleichsam nebenbei — überschüttete. (Dieses glückliche „nebenbei“, dem wir bei den Meistern des 19. Jahrhunderts so viel Bestes und Einzigstes verdanken!) Hier, wo seine immer zu großen Kraftleistungen strebende Phantasie einmal mit leichten Gewichten spielt, wo er berechtigt ist, es bei der Improvisation zu belassen, und kein Handwerker ihm nachher das Konzept verdirbt, gibt sich seine Kunst ganz rein und schlicht. Es bleibt erstaunlich, wie sicher der eben noch von allen guten Geistern verlassene Künstler hier den Stil des illustrierten Buches trifft. Idee und Form sind eins in der Gestaltung, und diese Gestaltung ist unerschöpflich, von genialer Leichtigkeit des Wurfes, dabei von einer Spannweite des Ausdruckes, die von Menzel bis Daumier reicht. —

Der Doré der Vignette und der Doré des Buchbildes: dieser zunächst mehr technische Zwiespalt der Ausdrucksmittel bedeutet zugleich ein geistiges Nebeneinander des phantasievollen Künstlers und des unkünstlerischen Phantasten, man kann auch sagen des legitimen Bildners und des illegitimen Dichters in einer Brust, ein Nebeneinander, welches irgendwie tief zusammenzuhängen scheint mit der besonderen seelischen Lage des Illustrators und Malerdichters überhaupt, und das als Anlage, wenn auch in weniger auffallender Form, selbst bei noch größeren Begabungen vom ähnlichen Typus aufgezeigt werden kann, etwa bei Böcklin, Menzel und Klinger. Bei allen diesen Meistern, ob sie nun eigentliche Bücher illustriert haben oder nicht, entsteht die Vision nicht selten aus der zündenden Berührung ihrer imaginativen Kraft mit der dichterischen Vorlage — gleichviel, ob sie sich (gleich R. Wagner) diese „Texte“ selbst ersannen oder sich wie Doré von anderen Dichtern anregen ließen. Bei allen hat man gerade aus einer solchen Vielseitigkeit gewisse Schwächen der Gestaltung zu erklären versucht.

Kann demnach der „Illustrator“ überhaupt reiner Künstler sein? Noch einmal berühren wir dies vom Impressionismus besonders scharf gesehene Problem.

Die illustrative Vision entsteht auf dem Grenzgebiete der Malerei und Poesie, genauer gesagt, sie entspringt in jener tiefliegenden urmenschlichen Fähigkeit, die man „Phantasie“ nennt, und die schon dem Sprachgebrauch nach noch allgemein „musisch“ ist, d. h. noch wothafte und bildhafte Ausdrucksmöglichkeiten umschließt. Der Illustrator ist ungeschiedene Ur- und wieder



G. Doré, Holzschnitt aus den „Contes drolatiques“. 1855. (Schlußbild)
„Et certes est-ce bien un grand labeur d'excogiter“



Se jugeant définitivement d'un savoir assez accompli pour régner, Pierre croit enfin le moment venu d'étrangler son monde et de monter sur le trône, que, du reste, il trouve un peu petit pour lui, tant son ardente imagination l'a grandi dans la solitude.



Toutefois, il ne se dissimule pas qu'il faut étouffer avec une grande énergie les nombreuses insurrections des Strélitz.



Pierre signale glorieusement son avènement au trône par un ukase écrit d'une main ferme, par lequel il supprime les règnes précédents et tout le passé de la Russie, grand ébahissement de la nation, qui trouve que le jeune prince annonce une énergie surhumaine.

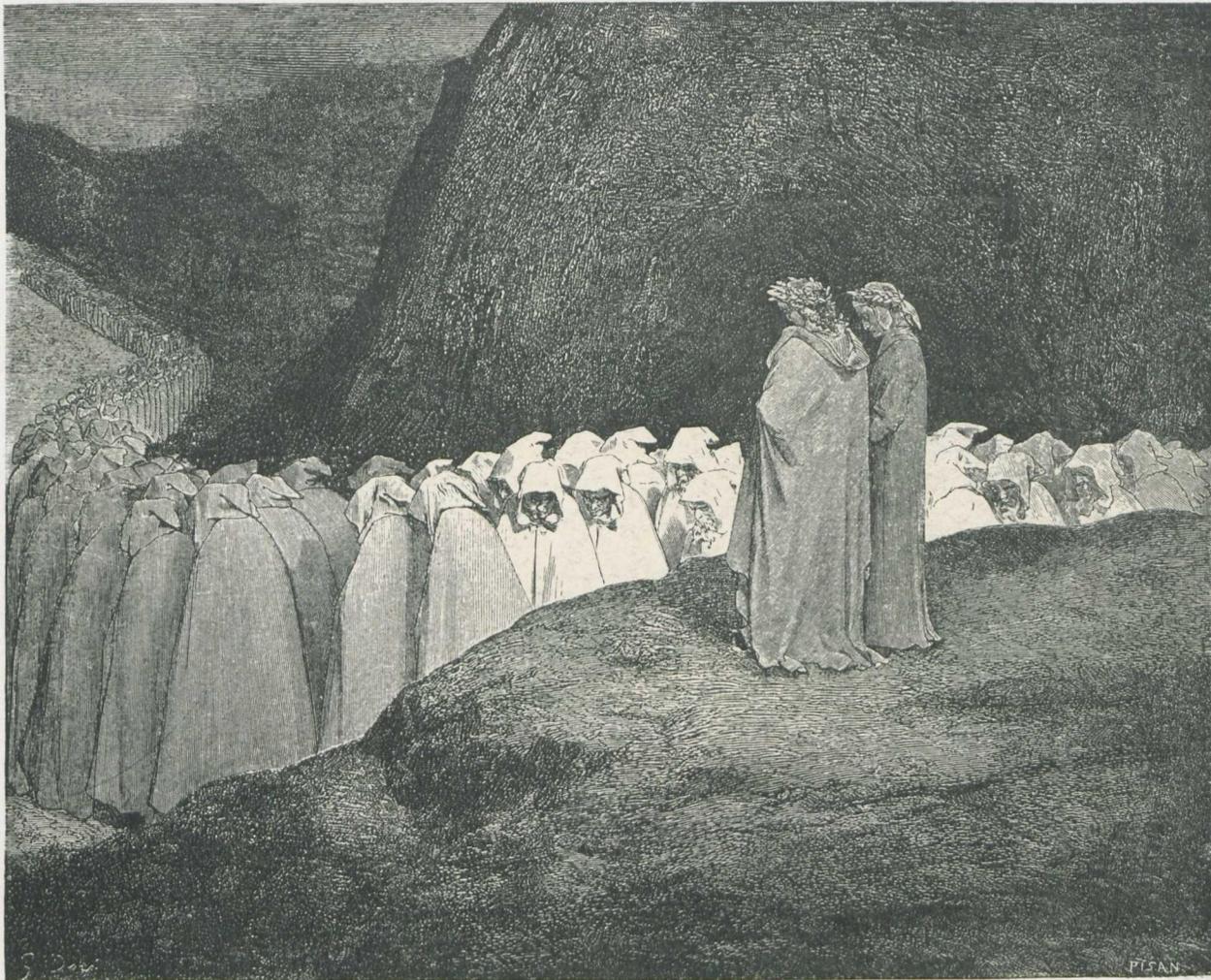


Un jour que l'on dinait en grand coïté à la cour, Pierre croit découvrir au travers de quelques propos de dessert qu'il reste quelques germes mal éteints d'insurrection de Strélitz. Aussi fait-il sentir à ses voisins, le plus adroitement possible, que l'ambition perd les meilleures fêtes.



G. Doré, Ganzseitiger Holzschnitt zu Dantes „Inferno“. 1861

barock-romantische Mischform, Grenzgestalt, wie wir sie auf anderen Gebieten im Dichterkomponisten, Musikdramatiker, Dichterphilosophen haben. Der Illustrator — wohlbemerkt, immer in dem Sinne, wie auch Böcklin und Klinger Illustratoren sind — fixiert das Situationäre einer in Worten geschilderten (oder doch darstellbaren) Handlung zum anschaulichen Bilde, hebt die sinnfälligen Vorstellungen, die unsere Seele bei der Lektüre einer Dichtung mitschwingend begleiten, so stark heraus, wie der Musiker in seiner Komposition die Stimmung, welche wir beim bloßen Lesen eines Gedichtes in uns erweckt fühlen, isolierend zur tönenden Erscheinung bringt. Wie aber das klingende Gebilde, das der Musiker unter der anregenden Wirkung des Dichters hervorbringt, einmal geformt, auch losgelöst von der textlichen Unterlage seine Daseinsberechtigung als „absolute Musik“ gewinnen muß, so hat auch der Illustrator die vom Dichtwerk angeregte Vorstellung in der Versinnlichung derartig zu gestalten, daß sie auch unabhängig von der Textunterlage als freies bildkünstlerisches Werk Sinn und Wert behält. Die optischen Vorstellungen, die sich ein (fingierter) idealer, also mit wirklich adäquater Vorstellungskraft begabter Leser beim Auffassen einer Dichtung bilden würde, müßten nämlich als solche zunächst nur dem Natureindruck der in Worten dargestellten Situation entsprechen, noch nicht dem ausdrucksvoll umgewandelten, innerhalb eines bestimmten Formates zur Einheit durchkomponierten bildkünstlerischen Ganzen. Vor allem dies Abgeschlossene, nach rein bildenden Formgesetzen zur Einheit Zusammengefaßte würde naturgemäß seiner anschaulichen Imagination mangeln. Banal ausgedrückt: Jener ideale Leser würde beim Lesen keinen Anlaß finden, gerahmte Bilder vor sich zu sehen, er würde nur Teilstücke von Gebärden, Bewegungen, Landschaften, Szenerien in sich erweckt fühlen — als solche ebenso stark



G. Doré, Ganzseitiger Holzschnitt zu Dantes „Inferno“. 1861

und gewaltig, wie sie der Dichter gesehen hat, und schon darum voller Keime zu künstlerischer Gestaltung, aber gleichsam unscharf, mit verfließenden Rändern und im unendlichen Abfluß ineinander gleitend, noch eine innere „Natur“, die erst zur „Form“ erhoben werden muß. Wäre nun ein solcher Leser zugleich Illustrator, so dürfte er sich keinesfalls damit begnügen, die anschaulichen Vorstellungen im Bilde zusammen zu addieren, damit man zur Not das in der Dichtung Berichtete daran ablesen kann, sondern er müßte sie zu einer Bildgestaltung zusammenfassen, die auch als solche den Gesetzen absoluter Bildkunst entspricht. Eine solche Gestaltung ist möglich, wie die Kunstgeschichte vielmals bewiesen hat; und damit erweist sich die Illustration als ästhetische Gattung ebenso einwandfrei, wie es Lied, Oper und Musikdrama als Gattung sind. Freilich muß der künstlerische Illustrator eine gewisse Unabhängigkeit von dem zu interpretierenden Text aufbringen und eine Auswahl der zu bildgemäßer Darstellung geeigneten Motive zu treffen wissen. Der Dichter darf dem Maler nicht ins Handwerk pfuschen. Gewiß liegen hier Gefahren, aber sie fallen nicht der „literarischen“ Malerei (und ihrer Abart, der Buchillustration) als Gattung zur Last, sondern dem Dichtermaler (und Illustrator), der nicht selten hinter der Größe seiner umfassenden Aufgabe zurückbleibt. Was einem Delacroix auf großen Leinwänden gelang, ist Gustav Doré nur in seinen kleinen Vignetten völlig geglückt; ist selbst einem Böcklin und manchen anderen Größen nicht selten versagt geblieben. Das feurige Temperament unseres Illustrators, das sich vor der Fülle innerer Gesichte kaum zu retten wußte, hat die gerade ihm doppelt notwendige künstlerische Selbstzucht leider noch weniger besessen, wie diese größeren Geistesverwandten; vor allem in der Spätzeit sind ungeeignete Stoffe ebensooft gewählt worden wie solche, die sich an-

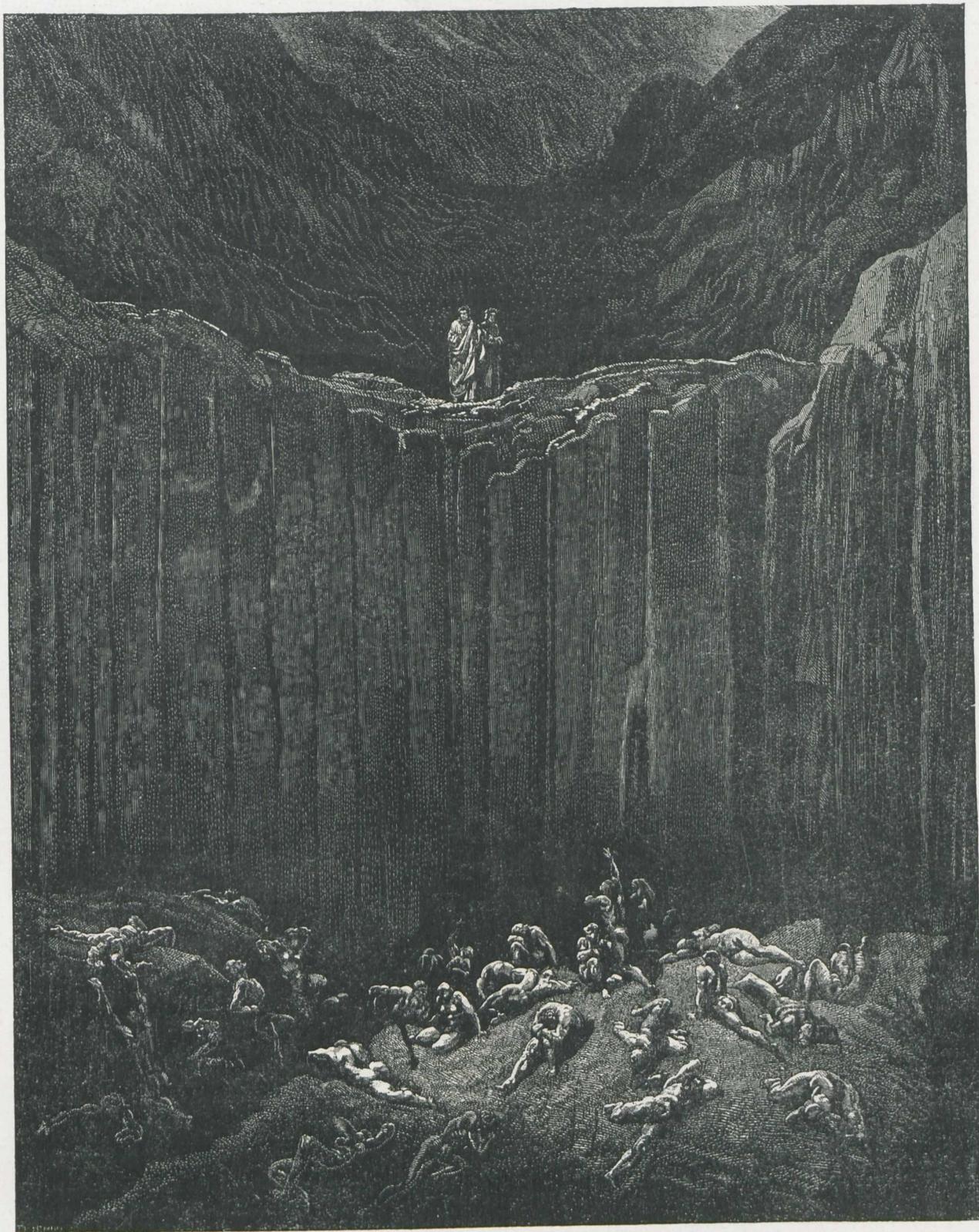
schaulich gestalten ließen und zugleich seiner besonderen Gestaltungsgabe gut „lagen“. Umgekehrt hat er gerade in solchen Fällen aus eigenmächtiger Gestaltungslust nicht selten auch wieder den Geist der Dichtung vergewaltigt, indem er ihr Illustrationen von einem Kaliber aufdrängte, zu dem in der Vorlage kein Anlaß gefunden werden kann. In beiden Fällen hat so der Maler den Dichter, der Dichter den Maler beeinträchtigt, statt daß sie sich gegenseitig befruchteten.



G. Doré, Ganzseitiger Holzschnitt zu Dantes „Inferno“. 1861

X. Ges. Farinata degli Uberti

Stärke und Gefahr des Illustrators ist seine Phantasie. Die Phantasie schenkt dem Künstler seine großen Träume und Visionen, aber was sie ihm nicht immer gibt, ist jenes unmittelbare Verhältnis zur Natur, das den reinen Maler auszeichnet, ist die Kraft zu geduldig objektiver, sei es impressionistischer, sei es realistischer Einstellung auf das, was „nur“ Wirklichkeit besitzt. Typisch für Maler wie Doré ist jenes Sichgenügenlassen an der ersten Eingebung, deren nur mit der Natur mögliche Durchgestaltung entweder anderen überlassen bleibt, oder (auch ein nicht seltener Fall) mit einem nur äußerlichen Fleiß und einem mehr kunstgewerblichen Geschmack pflichtmäßig durchgeführt wird.



G. Doré, Ganzseitiger Holzschnitt zu Dantes „Inferno“. 1861

Dorés Erfindung geht, soweit er nicht einfach, wie in manchen Reisewerken, sich auf eine neutrale topographische Schilderung beschränkt, gern vom Stimmungsmäßigen aus, von der Gefühls- spannung zwischen den Dingen und Menschen. Er ist Stimmungslandschafter, in jenem Sinne der fünfziger und sechziger Jahre, der etwa durch Daubigny, Schleich, Ruths und Pettenkofen bezeichnet wird. In Spanien und Frankreich hat er zahlreiche Eindrücke charakteristischer An- sichten gesammelt, und die vielen tragischen und melancholischen Naturszenarien in seinen Büchern beweisen, wie er mit solchen Erinnerungsbildern zu träumen und zu dichten verstand. Seine Einbildungskraft hat eine etwa mit Wagner, seinem großen Zeitgenossen, vergleichbare Art des Schwelgens in der großen Geste elementarischer Natur; sie liebt das Pathos großer und tiefer Räume, Glorien des Lichtes, welche Finsternisse überwältigen, Mondscheinstimmungen, Gewitter und Sternennächte. Über das Herkömmliche erhebt ihn jedoch bei solchen Anlässen die Gabe, alle Formen seiner Berge, Burgen, Bäume, Pflanzen und Wurzeln, seiner Häuser und Horizonte zu überhöhen, sonderbar ausdrucksvoll zu verwandeln —; und so spielt er nicht selten mit der Vorahnung expressionistischer Mittel. Er besitzt eine naiv-romantische Kraft des Traumes, die ihn mit dem seelischen Untergrund der Dinge verbindet und ihn befähigt, überall in den Formen der elementarischen Welt die Gebärde, das geheime Antlitz zu entdecken. Alle Dinge werden unter seiner Hand „auf eine angenehme Art befremdet“, wobei der Ausdruck des Gruseligen über- wiegt. Wie Victor Hugo — der Dichter und vor allem der Zeichner —, von dem Doré entscheidende



Das Rothkäppchen.

G. Doré, Ganzseitiger Holzschnitt zu „Das Rothkäppchen“ aus dem „Märchen“ des Perrault. 1862

Impulse erhalten zu haben scheint, weiß er von der traum- schweren Verworrenheit riesiger Stadthorizonte, fühlt er das Ungeheuerliche gotischer Steinwelten, das Beklemmende mittelalterlicher Gassen, das Schreckhafte barocker Kostüme und Gesten, kennt er die tiefe Eintönigkeit des Waldes, das Bedrückende großer Berge, Meere und Ebenen, weiß er von der Finsternis, vom Leeren, von der Einsamkeit. Alle toten Dinge erwachen und wachsen, rücken alpdruckhaft über dem kleinen Menschen zusammen. Solche Empfindungen weiß Doré mit den szenisch-musi- kalischen Mitteln seiner Zeit, oft mit einem echt gallischen Sinn für das Nervenhaft-Sug- gestive, manchmal wahrhaft erregend zu gestalten. Freilich am meisten Künstler ist er da, wo er all diese — heute ein wenig altmodisch anmutenden — Romantismen mit einer leisen, kaum merklichen Ironie ver- setzt und auf diese Weise den Träumer und Spötter, den Pathe- tiker und den Satiriker in sich miteinander zu versöhnen weiß.

Stimmungshaft wie die Natur ergreift Dorés Phantasie auch den Menschen, dessen Kleinheit er so überraschend zu dem Riesenhaften der Landschaftsformen zu kontrastieren weiß. Er nimmt ihn nicht eigentlich psychologisch oder ethisch, auch nicht satirisch, sondern fast immer von einer Traum- und Zaubersphäre unsichtbarer elementarischer Mächte umspielt, deren Wirkungen er mit neugierigem Anteil an allem Seltsamen, Abenteuerlichen, schaurig oder drollig Verzerzten zu beschreiben weiß. Zwischen Situationskomik und Situationstragik bewegt sich der Anteil des Künstlers, beide Extreme berühren sich in der Sphäre des Skurrilen, Gespenstisch-Burlesken, Romantisch-Ironischen; Züge, die Doré besonders in seinen Vignetten auszudrücken weiß, während ihn die großen Formate naturgemäß mehr zu einem jener beiden Extreme hindrängten. Kein Wunder nach allem, daß er sich in der Welt des Chimärischen, des Märchens und des Abenteuers ganz besonders wohl fühlt und daß er auch hier sein Reifstes gegeben hat.

Freilich, diese besondere „Note“ in Dorés Illustrationskunst kennzeichnet nur seine beste Zeit; was wir hervorhoben, waren nur die am offensten zutage liegenden Eigenschaften des übermäßig vielseitigen, allzu beweglichen Künstlers. Wenn wir sein mächtiges „Oeuvre“ in der Reihenfolge der Entstehung überschauen, offenbaren sich noch eine ganze Anzahl mehr oder weniger glücklicher Fähigkeiten dieser schöpferischen Natur.

Das gilt sogleich schon von jenen frühesten Stein- drucken, mit denen der junge, soeben erst aus der elsässischen Heimat nach Paris gekommene Künstler zuerst auf den Plan trat und die manche später nicht mehr genützte Möglichkeit aufblitzen lassen. Doré beginnt als journalistischer Satiriker, keineswegs als Romantiker. Die Litho- Alben „Les Travaux d’Hercule“ von 1847, die sprühenden „Des-agréments d’une voyag d’agrément“ von 51, satirische Geschichten in Bildern etwa nach dem Vorbild Rudolf Töpffers, zeigen den unheimlich frühreifen und anpassungsfähigen Künstler in allem, was die zeichnerische Handschrift anbetrifft, noch durchaus auf den Wegen der Töpffer, Cham, Grandville, und lassen nur bei schärferem Zusehen schon in manchen burlesk-phantastischen Zügen der Erfindung den zukünftigen Meister des „Münchhausen“ vorahnen. Bemerkenswert sind in dieser Hinsicht gewisse Blätter des zweiten Albums,



Blaubart.

G. Doré, Ganzseitiger Holzschnitt zu „Blaubart“ aus den „Märchen“ des Perrault. 1862

die bis zum oberen Rand mit etwas altertümlich herben Figuren und Gruppen von Menschen und Tieren bedeckt sind. Solche kuriosen Aspekte menschlichen Treibens mit allerhand skurrilen und grotesken Zügen gewähren uns bekanntlich die Bilder der Breughel, Bosch und ihres Kreises. Der Gedanke, daß der zukünftige Meister des Rabelais sich gerade von illustrativen Genies in der Art der genannten Meister anregen ließ, hat etwas durchaus Einleuchtendes; gewisse flüchtige Umrißzeichnungen des „Musée comique“, an dem Doré mitarbeitete, (Tableau des moeurs, Aspect des Champs-Élysées), in ihrer primitiven Vogelperspektive mit den zahllosen kleinen Figuren, verraten diesen Einfluß noch deutlicher, von dem man nur bedauern kann, daß er nicht eigentlich stilbildend gewirkt hat. In den nachfolgenden Jahren hat der etwa Zwanzigjährige mit dem Litho-Album der „Folies Gauloises“ (52) schon viel von seiner besonderen Sprache gefunden. Die „Folies Gauloises“, eine chronologische Folge der geschichtlichen Verrücktheiten Frankreichs — auch thematisch als historische Travestie für Doré höchst bezeichnend —, zeigen schon jenes ihm allein eigene Gefühl für das pathetisch Verstiegene von Geste, Kostüm und Landschaft, das die Form nicht eigentlich lächerlich macht, sondern ihr eher einen Stich ins Gespenstische verleiht, während die beiden 54 erschienenen Alben „Les différents publics de Paris“ und „La Menagerie parisienne“ (in denen sich mannigfache Einflüsse von Jan Steen bis Daumier verarbeitet zeigen) den Zeichner wieder mehr in die Nähe der Guys und Degas zu rücken scheinen. — Ungefähr



Die Eselshaut.

G. Doré, Ganzseitiger Holzchnitt zu „Die Eselshaut“ aus den „Märchen“ des Perrault. 1862

gleichzeitig setzt Dorés Tätigkeit als Buchillustrator und Zeichner für den Holzschnitt ein: zunächst (54) wieder eine historische Travestie, die verblüffenden, in einer naivkrassen Bilderbogenmanier unerschöpflich über die Textseiten hingeschleuderten Skizzen zu einer satirischen „Geschichte des heiligen Rußland“, die der Künstler anlässlich des Krimkrieges selber verfaßte. Ein Werk, von dem man ruhig sagen darf, daß es viele Eigenschaften einer spezifischen Genialität besitzt; fast genug, um den Meister unsterblich zu machen und auf jeden Fall der kürzlich erfolgten Wiedererweckung mehr als würdig. Blutige und grausame Dinge einer schauderhaften Despoten-Historie von einer graziösen Feder in einem unnachahmlich sachlichen Moritatenstil hingeschrieben. Hier wieder eine ganz neue Möglichkeit des Ausdrucks und der Gestaltung, die für ein Leben ausgereicht hätte, die der Rastlose aber nicht weiter verfolgt hat. Schon die unmittelbar nachfolgenden „Oeuvres de Rabe-

lais“, der Byron (54) und die Balzacschen „Contes drolatiques“ (55) zeigen ihn von einer ganz anderen Seite und zugleich schon auf der Höhe eines ersten entscheidenden Aufstieges. Hier gilt es einen Augenblick zu verweilen. —

Mit Recht hat man gesagt, daß nie illustriert worden. Dabei wirkt das Ganze niemals als ein Bilderbuch mit Text, sondern zwanglos wiegt das zu Lesende vor und alles Bildliche bewahrt auch in der formalen Durchbildung jene gewisse glückliche Konvention, die von einem ganz besonderen Takt für das eigentümliche Wesen der Aufgabe zeugt. Doré hat weder den Balzac noch den Rabelais eigentlich mit der dröhnend lustigen Breitspurigkeit illustriert, welche die Dichter entfaltet haben. Er fügte seine besondere Note hinzu, die aber wundervoll mit der dichterischen Klangwelt harmoniert. Die laute Drastik der altfranzösischen Renaissance hob er auf in die diskrete Traumfarbe mittelalterlicher Romantik im Sinne Viktor Hugos. Und man kann sich denken, daß der Ironiker über diese Träumereien einen leisen Spott ausgegossen hat: das Romantische wird dem Romanhaften angenähert, die Spitzbogen-, Giebel-, Winkel- und Erkerarchitektonik seiner Städtehintergründe, die heroischen Gebirge und Landschaften, die ragenden Ritterburgen und die Wasserfälle — alle diese erhabenen Dinge bekommen einen leisen Stich ins Kulissen- oder Attrappenhafte und werden gleichzeitig ins Unmögliche überhöht, gelegentlich beinahe kubistisch verschoben. In solcher Umgebung entfaltet sich die kleine menschliche Staffage, Kostüm, heroische Marionette, Breughelhaftes Gewimmel und die ganze Galerie bald erschrecklich feister, bald wieder gespenstisch dürrer Bildnisköpfe von Hofschranzen, Bürgern, Quacksalbern und Mönchen kommt hinzu, wie aus Bildern des Jan Massys, Roymerswale u. a. herübergenommen. Aber alles bleibt zurückhaltend, übertönt nicht die ganz vertiefte, ganz lesewütige Stimmung des Bücherfreundes.

Hätte Doré die in all den erwähnten Arbeiten geschaffene Form gewahrt, wäre er einer der schneidigsten Vertreter der journalistischen Lithographie geworden und er hätte andererseits als



G. Doré, Holzschnittvignette aus „Münchhausen“. 1862

mit diesen und ähnlichen Werken ein neuer Typ des illustrierten Buches geschaffen war: so reich, so intim mit dem Text verwachsen, so unmittelbar lebendig aus der Lektüre gestaltet, so frei und verwegen im Wechsel großer und kleiner Bild-einlagen war in Frankreich noch



G. Doré, Holzschnittvignette aus dem „Münchhausen“. 1862



G. Doré, Holzschnittvignette zum „Münchhausen“. 1862

ein schöpferischer Nachfolger der Gigoux, Johannot, Beaumont und Raffet die französische Buchillustration gerade in den Jahrzehnten ihrer größten Ausbreitung vor dem nahenden Verfall bewahrt. Aber es kam anders. Mehr und mehr trat der Steindruck zurück. Ein Jahr nach den „Contes drolatiques“ erschien das erste Prachtwerk, „la légende du juif errant“, eine unselige Mischung von Notenheft, Textbuch und Bilderbuch, in dem der Wunsch, durch ganzseitige Holzschnitte gemäldehafte Wirkungen zu erzielen, zum erstenmal das Riesenformat bestimmte. Kein eben glücklicher Anfang auf dem neuen Wege! Bei dem stürmischen Versuch, das „gécologues“) mit Holzschnitten ausstattete, hatte sich der Zeichner für satirische Witzblätter in einen bitterernsten Monumentalillustrator verwandelt, der sich schwor, womöglich alle Hauptwerke der Weltliteratur, die der gebildete Bürger kennen muß, nach dem neuen von uns erörterten Prinzip zu illustrieren („j'illustrerai tout!“). 1861 folgte das berühmte Hauptwerk: die „Hölle“, der Haus- und Familien-Dante des Bürgertums der sechziger bis neunziger Jahre; noch im selben Jahre die beiden kostbaren Quartbücher „Le Roi des Montagnes“ (eine Vorstufe zum Münchhausen) und die „Rheinsagen“. Die nächsten Jahre bringen weitere Hauptwerke.

Man muß zugeben, daß das Jahrzehnt von 1854 bis 1864 (nennen wir es die „zweite Periode“ des Künstlers) ihn auf der Höhe seiner Fruchtbarkeit und seiner Erfindung zeigt, trotz aller jener oben besprochenen Umstände, die die stilistische

Reinheit des Buches beeinträchtigten.

In den monumentalen Tonsti-



G. Doré, Holzschnittvignette aus dem „Don Quichote“. 1863

waltige Format recht auszunutzen, verläßt den Künstler zum erstenmal alle Selbstkritik und die schlechtesten Eigenschaften einer späteren Entwicklungsperiode kommen unerwartet früh zum Vorschein. Eine Orgie illustrativer Überladung: was in dem kleinen Format als Gebilde einer spielenden Traumphantasie wirkte, erscheint in der Vergrößerung nur roh und theatralisch. Nach einer Zeit der Sammlung, in der unser Meister mit erstaunlicher Vielseitigkeit aber doch mehr beiläufig Reisebücher, Ritterromane, Gedichte (u. a. die reizenden Landschaftsvignetten der Pyrenäenreise des Taine, die nüchtern feinen

Architekturen des „Chemin des Hölle“ (nicht mehr im „Fegefeuer“ und „Paradies“ von 1869), haben wir — man mag einwenden was man will — auf jeden Fall eine mächtige Entwicklung des Meisters nach der Seite seiner heroisch-chimärischen Begabung hin und zugleich eine überraschende Anpassung an das große Format. Solche Kraftleistungen zu übersehen wäre ebenso unsachlich, wie wenn man mächtige



G. Doré, Holzschnittvignette aus „La Légende de Croquemitaine“. 1863

Werke des reifen Menzel oder Böcklin, vielleicht auch eines Richard Wagner, wegen einer gewissen Angreifbarkeit ihrer ästhetischen Voraussetzungen unbeachtet lassen wollte, in denen diese Meister, wenn auch vielleicht nicht die Idee der Kunst, so doch sich selbst zur höchsten Vollendung gebracht haben. Glänzende Regie und zugleich ein wirkliches Vermögen innerer Vision ver-



G. Doré, Holzschnittvignette aus „La Légende de Croquemitaine“. 1863

schmelzen sich hier zu einer hinreißenden Wirkung. Nicht sogleich findet Doré den richtigen großen Ton: die ersten Blätter sind melancholische Naturstimmungen (die Landschaften übrigens, wie in dem ganzen Band, durchaus unitalienisch, vielmehr nordisch, ossianisch) — eine romantische Waldeswelt. Was dann folgt, ist aber zum mindesten eine gewaltige Inszenierung der Danteschen Gesichte von einem Zeitgenossen Wagners und des Dichters der Salambo; leider nur nicht immer gleichwertig, manches schon an der Grenze des frostig Akademischen, alles durch die schematische Xylographie beeinträchtigt.

Nach dieser Hauptleistung folgen ein paar Arbeiten der Erholung und Entspannung, schöne bürgerliche Bilderbücher, in denen der Künstler sein Eigenstes bescheidener und freier auslebt: die „Märchen“ des Perrault (62), in denen er die bekannten Stoffe vom Aschenbrödel, Däumling, Riquet mit dem Schopf, Blaubart, Eselshaut u. a. mit einer, germanischem Empfinden fremdartigen, schleierlosen, bisweilen schwülen Realistik versinnlicht, die in vielen Fällen fasziniert, in anderen an die Grenze der Roheit führt, wieder in anderen doch im Opernhafte stecken bleibt. Wenige Bücher zeigen die Licht- und Schattenseiten des Doréschen Genius so nahe beieinander. Sicherer in Stil und Geschmack sind die drei folgenden Werke (63), wo die im Perrault vernach-



G. Doré, Holzschnittvignette zu den Fabeln des „Lafontaine“. 1867



G. Doré, Holzschnittvignette aus dem „Don Quichote“. 1863

Meisters!) hat Doré eine auffallend seelenvolle und intime Auffassung, die durchaus von der Daumiers abweicht. Alle Komik kommt auf Sancho (dessen Gestalt dennoch etwas fast Rührendes gewinnt), während der Ritter selber in einer merkwürdigen Größe erscheint, verhalten, tragisch überlegen und verzeihend, — fast könnte man sagen christushaft — niemals lächerlich in seiner traurigen Gestalt, keineswegs freilich auch dämonisch oder ekstatisch. Ähnliches gilt von dem noch frischer bemeisterten „Münchhausen“, der von wunderbarsten zeichnerischen Einfällen nur so strotzt; während die Randglossen zum Croquemitaine vielleicht graphisch und buchmäßig das vollkommenste sind, was Doré gemacht hat: mozartisch leicht und beschwingt, von einer barocken Grazie, manchmal an die besten Dinge in gewissen Büchern Slevogts, z. B. in Ali Baba, gemahnend.

Noch im selben Jahre erschien dann das Prachtwerk der „Atala“ des Chateaubriand, schöne, fast allzu glatte Landschaften mit auffallend matter und nichtssagender Staffage; das erste Zeichen des Rückganges. Offenbar „lag“ der Stoff dem Illustrator nicht. Warum wählte er ihn? Mit der berühmten zweibändigen Bibel von 1866 sind wir dann vollends in die „dritte Periode“ unseres Künstlers gelangt, die man wegen seines wiederholten Aufenthaltes in London als die englische bezeichnen kann. Deutlich zeigt es sich, daß die zwingende, allein fruchtbringende Beziehung zwischen Zeichner und Dichtung fortan gelöst wird. Mit der kalten Routine eines vollendeten Akademikers hat Doré die ganze heilige Schrift durchillustriert, wobei ihn die Heiligkeit und Würde des Gegenstandes gerade an der Entfaltung seiner besten Eigenschaften hinderte; was immerhin an frischerer Erfindung sich noch regen mag, ist durch die ölglatte Arbeit der Xylographen vollends zugrunde gerichtet. Leeres Theaterpathos auch weiterhin in den Prachtwerken des „Verlorenen Paradieses“ und der Dichtungen Tennysons,



G. Doré, Holzschnittvignette aus dem „Don Quichote“. 1863

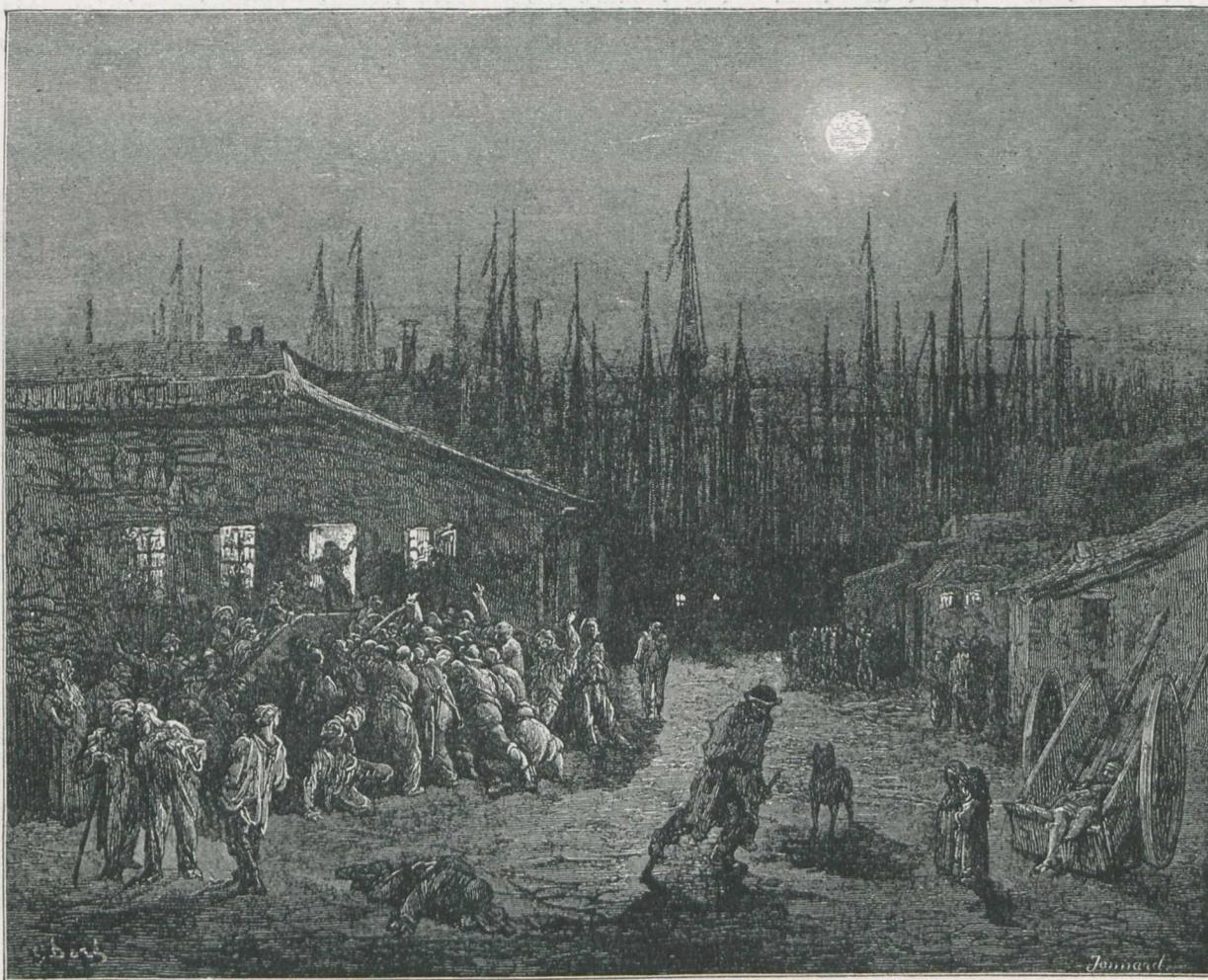
lässigten Vignetten zum Glück wieder einigermaßen zur Ehre gebracht sind, während die blattgroßen Illustrationen schon weit hinter den dort gebrachten Tonstichbildern zurückbleiben: der „Münchhausen“, der „Don Quichote“, die travestierte Rolandsromantik der „Legende du Croquemitaine“ und der famose „Capitaine Castagnette“, ein fabelhafter Abenteuerer der „grande armée“. Die Auffassung verharret hier im Märchenhaften und biegt das Satirische ins Burleske und Buffoartige um. Von Don Quichote (welch ein Stoff für die ironische Romantik unseres

mit ihren öden Stahlstichblättern, etwas besser wieder die Fabeln von Lafontaine, deren (freilich stechermäßig glatten) Vignetten weit über die schwerfälligen, gar nicht zum Geiste der Fabeln passenden Bildblätter hervorragen. Schlimm auch der „Chanson du vieux marin“ des Coleridge: mißverständener Delacroix, wahrer Purblieben, mit der der junge Künstler gewisse Exzesse seiner Schwärmerei, zu denen er neigen mochte, in Schach zu halten wußte?! Aber eben diese Art von Phantasiekunst, ausschweifend und glatt zugleich, vergötterte man in England.



G. Doré, Holzschnittvignette zu „Saintine, Le Chemin des écoliers“. 1861

zelbaum einer im Theatralischen schwelgenden, zur Kulisse betenden, dabei schon recht eintönigen Einbildungskraft. Nicht besser auch die „Geschichte der Kreuzzüge“ und eine rechte Geschmacklosigkeit der Ariost von 1879, letzte wüste Orgie rasseln-der Ritterromantik. Wo ist der humorvolle Spott, die überlegene Ironie ge-



G. Doré, Ganzseitiger Holzschnitt aus „London“. 1872

Im Jahre 1883 starb der nur 51jährige Künstler. War seine Kraft wirklich am Ende, war er so ausgepumpt und fertig, wie es uns nach den zuletzt genannten Werken scheinen mag? Keineswegs. Wo er den klassischen Kothurn abstreifte und sich auf den allzu gern verlassenem „Boden der Wirklichkeit“ stellte: in den Landschaften, Straßenszenen und Städteansichten des „Spanien“ von 1874 und vor allem in den Illustrationen zu „London“ (76) — Steigerungen dessen, was er früher in seinen beschreibenden Reise- und Städtebüchern in schlichterer Form gegeben hatte, — er steht er wie ein Antäus in der ersten Kraft. Das Werk ist im hohen Grade merkwürdig. Wie im gleichen Jahrzehnt Menzel in seinem „Eisenwalzwerk“, hat Doré zum erstenmal das Soziale ergriffen. Wie mit Dante die Hölle, so durchwandert der Künstler das ungeheure London der siebziger Jahre, das London der Arbeit, der Armut, der verrufenen Quartiere, der Docks, der Salons und der Rennen. Natürlich sieht er das Soziale romantisch, oft etwas englisch-sentimental oder kolportagehaft; er bevorzugt die Visionen des Grauens, düstere Großstadt- und Elendsnocturnos, halb Dickens, halb E. A. Poe, und wird leer und banal in den Schilderungen des Glanzes und der Gesellschaft. Vor den Aufgaben, die nur das impressionistische Auge bewältigen kann, versagt der Zeichner und noch mehr der Xylograph gänzlich; manches scheint unter Benutzung von Photographien entstanden. Dennoch alles in allem ein Markstein in der Doréschen Entwicklung und vielleicht sogar eine Hoffnung auf neue, nicht mehr erfüllte Möglichkeiten; für uns Heutige schon wegen einer gewissen schwer zu beschreibenden Kulturstimmung wertvoll, die fast sinnlich dicht aus diesen Blättern atmet. —

Wir haben das illustrative Werk Dorés flüchtig durchmustert. Von seinem gesamten Schaffen als Maler, Bildhauer, Graphiker schien nur das graphische einer erneuten Würdigung bedürftig. Von der Graphik durfte wiederum die Radierung weggelassen werden, bestanden nur ein paar Lithos und die Masse der Illustrationsholzschnitte; von diesen konnten wir eigentlich ganz rein wiederum nur die Vignette genießen. Aus einem riesigen Oeuvre in allen Kunstzweigen blieben so zuletzt nur eine Reihe von Randzeichnungen. Und doch: genügen sie nicht für die Unsterblichkeit?



G. Doré, Holzschnitt aus „London“. 1872