



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea in  
Lingue e Letterature Straniere

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

Tesi di Laurea

**HEINES *FRANZÖSISCHE MALER***  
Einleitung, Übersetzung und Kommentar

**Relatore**

Ch. Prof. Beatrix Ursula Betti Faber

**Correlatore**

Prof. Stefania Sbarra

**Laureanda**

Benedetta Padovan

Matricola 785283

**Anno Accademico**

2015 / 2016

# Inhalt

## **Einleitung**

1. Heines <i>Französische Maler</i> – Zur Relevanz des Textes	3
2. Heinrich Heines Leben und Werk im Überblick.....	10
3. Zur Entstehungsgeschichte von Heines Text.....	19
3.1. Die Zeitungsfassung und ihre Rezeption.....	19
3.2. Die Buchfassung und ihre Rezeption .....	24
4. Der historische und gesellschaftliche Kontext.....	28
4.1. Die Französische Revolution von 1830.....	28
4.2. Die Stagnation in Deutschland .....	32
5. Heine als Vermittler zwischen deutscher und französischer Identität .....	36
6. <i>Französische Maler</i> : Heines Grundintentionen und thematische Schwerpunkte .....	48
7. <b>Pittori francesi</b> – Übersetzung ins Italienische....	63
8. <b>Kommentar</b> .....	152
9. <b>Bildanhang</b> .....	206
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	237

## Einleitung

### 1. Heines *Französische Maler* – Zur Relevanz des Textes

Die vorliegende Arbeit behandelt Heinrich Heines *Französische Maler*, ein 1831 in Paris entstandenes publizistisches Werk, das ungeachtet seiner Schlüsselrolle in Hinblick auf Heines Wirken als „Kulturvermittler zwischen Deutschland und Frankreich“<sup>1</sup> von der Literaturwissenschaft bislang eher vernachlässigt wurde und dem italienischen Publikum nahezu unbekannt ist, da es bislang nur in Auszügen übersetzt wurde.<sup>2</sup> Die vorliegende Arbeit versucht diese Lücke zu schließen und liefert nun erstmals eine vollständige kommentierte Übersetzung dieses aufschlussreichen Textes ins Italienische.

Im Zuge einer langen und aufwendigen Recherche in den größten und wichtigsten Bibliotheken weltweit und vor allem auch im Heinrich-Heine-Archiv in Düsseldorf sowie auch im Internet stellte sich heraus, dass dieser Text – immerhin die erste journalistische Arbeit Heinrich Heines nach Antritt seines mehr oder weniger freiwilligen Exils in Frankreich<sup>3</sup> – von der italienischen Germanistik offenbar als nebensächlich betrachtet und kaum besprochen wurde: Bis heute finden sich, in wenigen Sammelbänden verstreut, lediglich ein paar der wichtigsten Passagen aus *Französische Maler* in italienischer Übersetzung – ein angesichts des Volltextes verschwindend geringer Teil. Paolo Chiarini, Literaturwissenschaftler und Übersetzer von Heines Schrift *Französische Zustände*, hat in *Alle Origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine*<sup>4</sup> (Roma 1987) sowie in *Romanticismo e Realismo nella letteratura*

---

<sup>1</sup> Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken. Die Verbindung von Kunstreflexion und politischer Reflexion*. Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 1046. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1988. S. 5.

<sup>2</sup> Vgl. Irmgard Zepf: *Denkbilder. Heinrich Heines Gemäldebericht*. München 1980, S. 170.

<sup>3</sup> Vgl. *Einleitung*, Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit.

<sup>4</sup> Vgl. Kommentar zur Übersetzung: *Note* Nr. 293, S. 191.

*tedesca*<sup>5</sup> (Padova 1961) einige Passagen aus der unter dem Titel *Salon 1831* erschienenen Buchfassung zu den *Französischen Malern* ins Italienische übersetzt. Desgleichen Ugo Rubini in *H. Heine a Parigi 1831-1856*<sup>6</sup> (Bari 1976) und Luca Crescenzi in *La città delle parole. Lo sviluppo del moderno nella letteratura tedesca*<sup>7</sup> (Napoli 1993). Darüber hinaus finden sich nur noch zwei Auszüge aus den Artikeln zu Delacroix und Delaroche sowie die vollständige Übersetzung der *Vorrede zum ersten Band des Salon* in *La scienza della Libertà. Scritti politici*<sup>8</sup> (Roma 1972) von Roberto Scarponi.

Demgegenüber stehen gleich drei vollständige Übersetzungen der *Französischen Maler* ins Englische<sup>9</sup>: Charles Godfrey Lelands Übersetzung erschien im Jahr 1982 in der Ausgabe *Works of Heinrich Heine* (London 1891-1905). 1895 folgte dann die Übersetzungsversion von Elisabeth A. Sharp und schließlich, mit fast einhundert Jahren Abstand, widmete sich David Ward<sup>10</sup> einer moderneren Übersetzung des Textes, die im von Susanne Zantop herausgegebenen Band *Paintings on the move. Heinrich Heine and the Visual Arts* (Lincoln and London 1989) veröffentlicht wurde. Wards Übersetzung folgt der deutschen, von Manfred Windfuhr herausgegebenen, historisch-kritischen Düsseldorfer Gesamtausgabe,<sup>11</sup> auf der auch die italienische Übersetzung im Rahmen der vorliegenden Arbeit beruht. Sowohl die Düsseldorfer Ausgabe als auch die zweite sehr bekannte deutsche Heine-Gesamtausgabe, die 1983 von Fritz Mende bearbeitete *Säkularausgabe*, als auch die Übersetzung Wards enthalten einen umfangreichen Bildanhang zu den von Heine besprochenen Bildern,<sup>12</sup> weshalb ein solcher auch in der vorliegenden Arbeit nicht fehlen soll. Anders

---

<sup>5</sup> Ebd., *Note* Nr. 121, S. 170 und 132, S. 171.

<sup>6</sup> Vgl. Ebd., *Note* Nr. 289, S. 191; Nr. 293, S. 191; Nr. 304, S. 192; Nr. 351, S. 197.

<sup>7</sup> Vgl. Ebd., *Note* Nr. 126, S. 171.

<sup>8</sup> Vgl. Ebd.: *Note* Nr. 87, S. 166; Nr. 275, S. 188.

<sup>9</sup> Vgl. Susanne Zantop, *Paintings on the move. Heinrich Heine and the Visual Arts*. Lincoln and London 1989, S. VII.

<sup>10</sup> David Ward: *French Painters* in: Susanne Zantop: *Paintings on the move. Heinrich Heine and the Visual Arts*. Lincoln and London 1989. Ebd., S. 121-167.

<sup>11</sup> Vgl. Susanne Zantop: *Paintings on the move. Heinrich Heine and the Visual Arts*. Ebd., S. VIII.

<sup>12</sup> Vgl. Ebd., S. VII-VIII.

als Heines zeitgenössischer Leserschaft, die bei der Lektüre dieses poetisch-feuilletonistischen Berichtes zu der Pariser Gemäldeausstellung von 1831 völlig ohne den visuellen Beitrag eines Bildteils auskommen musste,<sup>13</sup> soll den Lesern und Leserinnen dieser Arbeit der Rückgriff auf das den Texten zugrundeliegende Bildmaterial jederzeit möglich sein.

Der im ersten Teil unter dem Titel *Französische Maler* vorzustellende Text erschien erstmals in der *Zeit* vom 27. Oktober bis 16. November 1831 zunächst als Artikelserie in 15 Fortsetzungen unter dem Titel *Gemäldeausstellung in Paris 1831* in der Zeitung *Morgenblatt für gebildete Stände*,<sup>14</sup> die seinerzeit in der Cotta'schen Verlagsbuchhandlung in Tübingen und Stuttgart erschien. Erst Ende 1833 wurden die Artikel unter dem Titel *Französische Maler. - Gemäldeausstellung in Paris 1831* in einem Sammelband, dem *Salon - Erster Band*, durch den berühmten Verleger Campe herausgegeben,<sup>15</sup> da Heine die Absicht hatte, die wichtigsten Publikationen aus seinen ersten zehn Pariser Jahren in einer mehrbändigen Sammlung zusammenzufassen. Da er jedoch mit der Zensur in Deutschland bereits ungünstige Erfahrungen gemacht hatte und ein zumindest teilweises Verbot des Textes befürchten musste,<sup>16</sup> hoffte er, sein Werk im Rahmen einer erweiterten Buchveröffentlichung, die ab einer bestimmten Anzahl von Druckbögen weniger strengen Zensurbestimmungen unterlag, ungekürzt veröffentlichen zu können.<sup>17</sup> Diese Hoffnung wurde jedoch enttäuscht und das Werk in ganz Preußen verboten, weshalb auch die weiteren geplanten Bände des *Salon* bis auf weiteres nicht erscheinen konnten.

Von den 3182 in der Ausstellung des *Salon 1831* im Pariser Louvre ausgestellten Bildern behandelt Heine nur

---

<sup>13</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen. Heinrich Heines Publizistik der 1830er Jahre und der deutsch-französische Kulturtransfer*. Freiburg 2008, S. 90.

<sup>14</sup> Vgl. DHA, 12/2, S. 521-525.

<sup>15</sup> Vgl. Ebd., S. 529-530.

<sup>16</sup> Vgl. HSA, XXI, S. 25. Heines Brief an Cotta vom 31.10.1831.

<sup>17</sup> Entsprechend dem Bundesgesetz aus dem Jahr 1819 und den Karlsbader Beschlüssen unterlagen alle Werke unter 20 Bögen der Vorzensur, so dass mehrere Schriften erst nachträglich zensiert wurden. Vgl. dazu: R. Stöber: *Deutsche Pressegeschichte*. Konstanz 2000, S. 134.

dreiundzwanzig. Die einzelnen Teile des Ausstellungsberichts zu den *Französischen Malern* sind mit den entsprechenden Namen entsprechend der seinerzeit populärsten Maler betitelt: Scheffer, Vernet, Delacroix, Decamps, Lessore, Schnetz, Robert und Delaroche.<sup>18</sup> In der Buchfassung von 1833 ist dem Bericht darüber hinaus noch ein Nachtrag beigelegt.<sup>19</sup>

Der Text ist insofern von besonderem Interesse, als er eine erste künstlerische „Bestandsaufnahme“ nach der Julirevolution in Frankreich versucht.<sup>20</sup> Heine hoffte mit Recht, mit der Artikelserie zu den *Französischen Malern* einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Malerei und des Zeitgeschehens zu liefern.<sup>21</sup> Die zeitgenössische Kritik, darunter prominente Stimmen wie Ludwig Börne<sup>22</sup>, nahm den Text tatsächlich mit einigem Interesse auf, auch wenn oder gerade weil dieser weniger eine kunstwissenschaftliche Abhandlung als vielmehr eine literarische Studie über die Verflechtung von Kunst, Geschichte und politischem Zeitgeschehen darstellt.<sup>23</sup> Indem Heine die Methode des klassischen Kunsthistorikers ablehnt und stattdessen das gesellschaftliche Interesse einer deutschen Leserschaft in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen rückt, definiert er in den *Französischen Malern* erstmals seine Rolle als literarischer Vermittler zwischen der deutschen und der französischen Öffentlichkeit.<sup>24</sup> Der Text markiert dabei die Schnittstelle zwischen subjektivem Erleben und gesellschaftlichem Diskurs und erscheint insgesamt als Ergebnis einer zweifachen Transferleistung: auf kultureller Ebene als Vermittlung französischer Malerei nach Deutschland – mit dem politischen Ziel, ihre progressiven Diskurse auf Deutschland auszudehnen – und zweitens auf

---

<sup>18</sup> Vgl. Angelika Waschinsky: *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1989, S. 244.

<sup>19</sup> Vgl. ebd.

<sup>20</sup> Irmgard, Zepf: *Denkbilder*. Ebd., S. 65.

<sup>21</sup> DHA, 12/1, S. 53 und S. 136 der vorliegenden Arbeit.

<sup>22</sup> Börne, DHA, 5/1, S. 77 f. e S. III f.

<sup>23</sup> Vgl. Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 5.

<sup>24</sup> Ebd.

einer intermedialen Ebene als Übersetzung bildlicher Darstellungen in Literatur.<sup>25</sup>

Heine war davon überzeugt, dass die im *Salon* von 1831 ausgestellten Gemälde bereits auf die jüngsten politischen Ereignisse in Frankreich reagierten.<sup>26</sup> Und in der Tat werden die gesellschaftlichen Umwälzungen seiner Zeit in Heines politischem Blick auf die zeitgenössische Malerei zum nicht wegzudenkenden Kernthema einer neuen Konzeption von Kunst: Die klassische Kunstperiode sei zu Ende,<sup>27</sup> verkündet Heine in den *Französischen Malern*, die jüngsten sozialpolitischen Veränderungen in Frankreich verlangten nach einem neuen Kunstverständnis im Spannungsfeld zwischen Artistik und Engagement im Dienste der fortschrittlichen „Zeitbewegung“,<sup>28</sup> von der er hofft, dass sie nicht zuletzt dank seiner Vermittlungsarbeit auch einmal das politisch rückständige Deutschland erreichen würde.<sup>29</sup> In enger Verflechtung von Kunst und sozialer Wirklichkeit dient die Bildbeschreibung in Heines Ausstellungsbericht vor allem der politischen Reflexion,<sup>30</sup> und noch die scheinbar traditionellste Historienmalerei wird zum Spiegel einer sozialen Utopie.<sup>31</sup>

Hinsichtlich der Sprache des Kunstberichts ist zu bemerken, dass Heine keinen kunsthistorischen Fachwortschatz benutzt. Die Sprache ist poetisch aber konkret und unkompliziert,<sup>32</sup> da der Autor keine theoretischen Kenntnisse vermitteln will. Bei der Schilderung der Gemälde herrschen Farben vor und machen Heines Bericht zu einer Art literarischer „Geschichtsschreibung durch Farben“<sup>33</sup>. In Hinblick auf

---

<sup>25</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 94.

<sup>26</sup> Vgl. Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 20.

<sup>27</sup> DHA, 12/1, S. 47 und S. 126-128 der vorliegenden Arbeit.

<sup>28</sup> Vgl. Angelika Waschinsky, *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd., S. 257.

<sup>29</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 94.

<sup>30</sup> Erzsébet von Gaál Gyulai: *Heinrich Heine – Dichter, Philosoph und Europäer. Eine Studie zum weltanschaulich-philosophischen Strukturprinzip seiner Pariser Schriften*. Frankfurt am Main 1998, S. 78.

<sup>31</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 94.

<sup>32</sup> Vgl. Ebd., S. 54.

<sup>33</sup> Angelika Waschinsky, *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd., S. 251.

die im Folgenden versuchte Übersetzung ist anzumerken, dass es trotz der verhältnismäßigen Einfachheit des Textes manchmal nicht einfach war, Heines Gedankengängen zu folgen, insbesondere an den Stellen, an denen sich der Autor von seinen Gefühlen und Eindrücken treiben lässt. In diesen Fällen prägt er eindrucksvolle Neologismen, die oft auf mehrfache Verschmelzungen der deutschen und der französischen Sprache zurückzuführen sind.<sup>34</sup> Darüber hinaus zitiert er mehrere zeitgenössische Persönlichkeiten aus dem Bereich der europäischen Kunst und Politik<sup>35</sup>: Auch das gehört zu seinem didaktischen Anspruch einer Aufklärung der deutschen Leserschaft.<sup>36</sup> Daneben prägen zahlreiche persönliche Anekdoten<sup>37</sup>, Vergleiche und Abweichungen vom Hauptthema Heines recht chaotischen Stil,<sup>38</sup> der stets von dem ihm eigenen charakteristischen ironischen Witz<sup>39</sup> und der spezifischen Gefühlswert eines aus Deutschland Vertriebenen gefärbt wird.

Entsprechend widmet die vorliegende Arbeit eines der einführenden Kapitel auch der Frage nach Heines kultureller Identität: Warum wählte er Frankreich als Heimat, anstatt die Erneuerung der gesellschaftlichen Zustände in seinem Geburtsland von Deutschland aus zu fördern? Eine Schlüsselrolle bei der Annäherung an das Problem von Heines interkultureller Identität spielen dabei sicherlich seine jüdischen Wurzeln, aufgrund derer er sich in die Gesellschaft der christlichen Restauration in Deutschland umso schwerer integrieren konnte,<sup>40</sup> als er seine Hoffnungen enttäuscht sah, von den Deutschen als Deutscher anerkannt zu werden. Demgegenüber galt ihm Frankreich als das Land säkularer Freiheit und nicht zuletzt in Hinblick auf den politischen Pragmatismus des *Code Napoléon* als ein Vorbild für eine emanzipierte

---

<sup>34</sup> Vgl. das Verb „embastillieren“ in DHA, 12/1, S. 60.

<sup>35</sup> Ebd., S. 46; 60; 38.

<sup>36</sup> Angelika Waschinsky, *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd., S. 260-261.

<sup>37</sup> Vgl. Ebd., S. 30; 37; 40; 36.

<sup>38</sup> Vgl. Irmgard Zepf: *Denkbilder*. Ebd., S. 171.

<sup>39</sup> Vgl. Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 11.

<sup>40</sup> Vgl. Maja Razbojnikova-Frateva, Hans-Gerd Winter (Hg.): *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur*. Dresden 2006, S. 9.



Gesellschaft, das er auch noch lange nach seiner Übersiedlung am 19. Mai 1831 nach Paris, seiner deutschen Leserschaft zu vermitteln versuchte.

Es bleibt zu hoffen, dass mit der im Rahmen dieser Arbeit nun vorliegenden, ersten vollständigen italienischen Übersetzung der *Französischen Maler* dieser bemerkenswerte Text Heinrich Heines als ergänzendes und bereicherndes Element in die italienische Rezeption Eingang findet. Die Kunst – die Malerei, wie auch die Literatur – entfaltet hier auf beispielhafte Art und Weise ihre wesentliche Funktion der Vermittlung von Gedanken: Die Bilder werden Mittel zum Zweck der Übermittlung von Überlegungen zu Kunst, Politik und Geschichte zwischen verschiedenen Kulturen, Zeiten und Lebenswirklichkeiten.<sup>41</sup> Umgekehrt werden die einzelnen Artikel des Ausstellungsberichts zu bedeutungsvollen „Denkbildern“<sup>42</sup>, das heißt, um es mit den Worten von Heines erstem Leser Kolb zu sagen:

Wenn Sie [...] es lesen, so lassen Sie sich durch die scheinbare Unbedeutenheit der ersten Blätter nicht abhalten; im Verfolg werden Sie sich überzeugen, daß es zu dem Besten, Schönsten und Durchdachtsten gehört, was Heine je geschrieben.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 94.

<sup>42</sup> Irmgard Zepf: *Denkbilder*. Ebd., S. 15.

<sup>43</sup> HSA, XXI, S. 23-25. Kolbs Brief an Cotta vom 7.10.1831.

## 2. Heinrich Heines Leben und Werk im Überblick

Heines Leben lässt sich durch seine Übersiedlung nach Paris im Jahr 1831 in zwei verschiedenen Phasen, eine deutsche und eine französische Periode, gliedern; was nicht nur innerhalb seiner Biographie, sondern auch hinsichtlich der thematischen und formalen Struktur seiner Werke eine wesentliche Zäsur darstellt.<sup>44</sup> Während seine Zeit in Deutschland von Ausbildung und fruchtbarer schriftstellerischer Produktion geprägt war, folgen in der zweiten Lebenshälfte in Frankreich neben literarischen Werken vor allem politische Schriften.<sup>45</sup>

Als erstgeborener Sohn einer bescheidenen jüdischen Familie wurde Heinrich Heine, eigentlich Harry Heine, wahrscheinlich am 13. Dezember 1797 in Düsseldorf geboren. In seiner Geburtsstadt, seinerzeit Haupt- und zeitweise Residenzstadt des Herzogtums Berg, verlebte er seine ganze Kindheit und Jugend. Von 1807 bis 1814 besuchte er das Düsseldorfer katholische Lyzeum, ohne jedoch einen Abschluss zu machen.<sup>46</sup> Auch wenn Heine nie zu den glänzendsten Schülern gehörte, ist seine Schulbildung durchaus nicht als lückenhaft zu bezeichnen.<sup>47</sup> Das Niveau der von ihm besuchten Schule war sehr gut. Die meisten seiner Lehrer standen unter dem Einfluss der Spätaufklärung, wie er in den *Geständnissen* berichtet.<sup>48</sup> Schalmayer, der Rektor des damaligen

---

<sup>44</sup> Vgl. Manfred Windfuhr: *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*. Stuttgart 1969, S. 1.

<sup>45</sup> Vgl. Ebd., S. 1-2.

<sup>46</sup> Vgl. Ebd., S. 3.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Vgl. DHA, 6, S. 69.

Die Werke Heinrich Heines werden unter dem Sigle DHA nach Band und Seitenzahl zitiert, die Briefe von und an Heine unter dem Sigle HSA:

DHA = Heinrich Heine, Sämtliche Werke (Düsseldorfer Ausgabe), in Verbindung mit dem Heinrich-Heine Institut, hg. von Manfred Windfuhr, 16 Bände, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973-1997.

HSA = Heinrich Heine: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse (Säkularausgabe), hg. von den Nationalen Forschungs- und

Düsseldorfer Lyzeums, behandelte in seinen Philosophievorlesungen „die freigeistigsten griechischen Systeme“<sup>49</sup>. Hier wurde Heine mit Dichtung vertraut gemacht, jedoch mehr im Sinne der traditionellen Rhetorik und Poetik als etwa der Universalpoesie der zeitgleich aufkommenden Romantik.<sup>50</sup> Auch wenn er den Formalismus seiner Schulbildung in seinen *Memoiren* bemängelte, pries er doch im Jahre 1850 dem deutschen Schriftsteller und Historiker Adolf Stahr gegenüber stets die Vorteile der alten rhetorisch-poetischen Schule für seine spätere Arbeit:

Ich selbst bin wirklich immer sehr gewissenhaft im Arbeiten gewesen, ich habe gearbeitet, ordentlich gearbeitet an meinen Versen. [...] Die Romantiker hingegen, bei denen Alles aus der Urkraft ursprünglich wachsen sollte, nun! bei denen haben wir ja gesehen, was da gewachsen ist.<sup>51</sup>

Außerdem erhielt er in der Akademie bei dem Maler Lambert Cornelius, dem Bruder berühmten Peter Cornelius, regelmäßigen Zeichenunterricht. Düsseldorf bot dem Jugendlichen spannende Bildungsmöglichkeiten. Die ganzen Erlebnisse in Heines Jugend trugen dazu bei, eine gute Grundlage für die zukünftige Qualität seiner Werke zu legen.<sup>52</sup> Seine Kindheit und seine Jugend fielen in eine Zeit großer politischer und sozialer Bewegungen, und in Düsseldorf waren diese Veränderungen besonders spürbar. Von 1795 bis 1801 und dann wieder von 1806 bis 1813 stand Heines Geburtsstadt unter französischem Einfluss. Zwei Jahre lang, von 1806 bis 1808, regierte in der Stadt Napoleons Schwager und Großherzog von Berg, Joachim Murat, und Anfang November 1811 wurde der fast 14-jährige Heine Zeuge des Einzugs Napoleons I.. Seine jugendliche Begeisterung beschrieb Heine später im *Buch Le Grand*. Trotz der dreizehnjährigen französischen Besatzung verehrte Heine den Kaiser aufgrund der rechtlichen und organisatorischen Reformen, die dieser im Rheinland durchgesetzt hatte.<sup>53</sup> Am meisten begrüßte er

---

Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, 27 Bände, Berlin und Paris 1970-1980.

<sup>49</sup> DHA, 15, S. 53.

<sup>50</sup> Vgl. ebd.

<sup>51</sup> HSA, 23 K, S. 32.

<sup>52</sup> Vgl. Manfred Windfuhr: *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*. Ebd., S. 5.

<sup>53</sup> Vgl. Ebd., S. 6.

den im Bereich des Ehe- und Erbrechts außerordentlich progressiven und liberalen Code Napoléon,<sup>54</sup> durch den auch Juden rechtlich neu bewertet wurden. Seinen Enthusiasmus für die französische Besatzung äußerte er vierzig Jahre später in seinen *Memoiren*, als er schon lange nach Frankreich umgezogen war. Er schrieb:

Ich bin geboren zu Ende des skeptischen achtzehnten Jahrhunderts und in einer Stadt, wo zur Zeit meiner Kindheit nicht bloß die Franzosen, sondern auch der französische Geist herrschte.<sup>55</sup>

Auf Wunsch der Familie sollte Heine nach der Schulzeit die Familientradition fortsetzen und eine Kaufmanns- bzw. Bankierskarriere beginnen.<sup>56</sup> Dazu wurde er 1815 zunächst Lehrling bei dem Frankfurter Bankier Rindskopff und zog 1817 nach Hamburg zu seinem Onkel Salomon Heine, einem vermögenden Bankier, der im Unterschied zu seinem Bruder Samson geschäftlich erfolgreich war. Dieser Versuch der Familie, aus dem Erstgeborenen einen zweiten Salomon zu machen, sollte jedoch gründlich scheitern.<sup>57</sup> Der Onkel ermöglichte seinem Neffen die Selbstständigkeit mit der Eröffnung des Tuchgeschäfts *Harry Heine & Comp.* Doch der mit keinerlei Geschäftssinn begabte Heine machte in kurzer Zeit Bankrott. Manche Kritiker stimmen dagegen zu,<sup>58</sup> man solle Heine den Geschäftssinn nicht aberkennen. In seinen späteren literarischen Geschäften werde er nämlich Sturheit und Geschicklichkeit beweisen. In diesem Sinn seien seine Abstammung aus einer Kaufmannsfamilie und seine versuchten

---

<sup>54</sup> Diesbezüglich schrieb Walter Grab über die Folgen der französischen Besatzung Deutschlands: „Die Aufhebung feudaler Monopole und Privilegien, die Proklamation der Glaubensfreiheit, die Modernisierung der Verwaltung, der Justiz und des Unterrichtswesen, die Säkularisierung von Bistümern, Abteien und Klöstern, die Aufhebung der Fron und der Leibeigenschaft entsprachen dem Interesse der Bevölkerung in Deutschland, Italien und Spanien, die sich nicht aus eigener Kraft von der traditionellen Privilegienordnung befreite. Ders: *Napoleons Janusantlitz als Vollstrecker und Vernichter der Französischen Revolution*, in: *Produktivität der Gegensätze. Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Julia Bertschik, Elisabeth Emter und Johannes Graf. Tübingen 2000, S. 34.

<sup>55</sup> DHA, 15, S. 61.

<sup>56</sup> Vgl. Manfred Windfuhr: *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*. Ebd., S. 10.

<sup>57</sup> Vgl. ebd.

<sup>58</sup> Zu diesen gehört Manfred Windfuhr. Vgl. Ebd., S. 10.

Geschäftspraktiken sehr entscheidend gewesen.<sup>59</sup> Tatsächlich war der Grund für sein Scheitern eine tiefe aber unerwiderte Verliebtheit in seine Cousine Amalie, Salomons Tochter und seine Leidenschaft für die Dichtkunst. Schon aus der Schulzeit stammten seine ersten lyrischen Versuche, die 1817 erstmals in der Zeitschrift *Hamburgs Wächter* herausgegeben wurden. Die unglückliche Liebe zu Amalie ist in einigen im *Buch der Lieder*<sup>60</sup> gesammelten Gedichten verarbeitet.

Trotz der großen Enttäuschung über den Misserfolg seines Neffen unterstützte ihn Salomon auch weiterhin und ermöglichte ihm ab 1819 ein Rechtsstudium. Heine war zu dieser Zeit zweiundzwanzig, also älter als seine Mitstudenten, und bereits berufserfahren.<sup>61</sup> Er studierte von 1819 bis 1825 mit Unterbrechungen in Bonn und wechselte 1820 an die Universität Göttingen. Ein Jahr darauf erhielt er wegen einer Duellaffäre das *Consilium abeundi*, so dass er für vier Semester an die Berliner Universität wechselte, bevor er sein Studium mit noch einmal vier Semestern in Göttingen abschloss.<sup>62</sup> 1825 promovierte er in Jura, auch wenn sein Interesse eher verschiedenen Vorlesungen an der philosophischen Fakultät gegolten hatte, insbesondere Geschichte, Philosophie, Literatur und Sprache. In Bonn saß er häufig in den Literaturvorlesungen des Mitbegründers der Romantik August Wilhelm Schlegel, der Heines frühe Gedichte förderte. Der Lehre des Romantikers folgend, verfasste Heine Prosawerke wie Lyrik mit derselben formalen Sorgfalt. Die Universität Göttingen war noch durch die spätaufklärerische Tradition geprägt.<sup>63</sup> Heine lernte den Professor Friedrich Bouterwerk, den letzten Vertreter der Aufklärung kennen. Durch ihn kam er zu einem kritischen und nüchternen Stil. In der *Harzreise*<sup>64</sup> kritisierte er die Systematik des Lehrbetriebs an der Universität Göttingen, die er, obschon er sich ihren Lehrmethoden unterwarf, als das Gegenteil von Freiheit, Natürlichkeit und dichterischer Imaginationskraft betrachtete. In der Laudatio nach der Promotion hat der

---

<sup>59</sup> Vgl. Ebd., 11-12.

<sup>60</sup> DHA, 1/1, S. 16-130.

<sup>61</sup> Vgl. Manfred Windfuhr: *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*. Ebd., S. 12.

<sup>62</sup> Vgl. ebd.

<sup>63</sup> Ebd., S. 14.

<sup>64</sup> DHA, 6, S. 81-138.

Jurist Gustav Hugo Heine mit Goethe verglichen und seine Verbindung von Jura und Poesie gepriesen.<sup>65</sup>

An der Universität Berlin hörte er Vorlesungen über Hegels idealistische Philosophie und lernte diesen auch persönlich kennen. Hegelsche Einflüsse sind im *Buch der Lieder*<sup>66</sup>, in den *Reisebildern*<sup>67</sup> und auch in den Werken der französischen Periode, insbesondere in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*<sup>68</sup> nachweisbar. In Berlin besuchte er den berühmten Salon von Rahel und Karl August Varnhagen von Ense, die ihm freundschaftlich verbunden blieben und seine Karriere förderten, indem sie ihm Anschluss an wichtige literarische Kreise vermittelten.<sup>69</sup> In der Folge wurde Heine Mitglied des *Vereins für Kultur und Wissenschaft der Juden* und nahm an den Treffen des Zirkels um Grabbe, Devrient und Üchtritz teil. In dieser Zeit erschienen seine *Briefe aus Berlin*<sup>70</sup> und erste Gedichte in verschiedenen Zeitschriften.

Im Unterschied zu den meisten zeitgenössischen Dichtern, die sich auf ein besonderes Thema spezialisierten, blieb Heine seit seines Lebens von allen Wissensgebieten fasziniert. Den Bibliotheksunterlagen der Universität Göttingen zufolge lieh er dort etwa sechzig Bücher, darunter kaum juristische Werke, sondern vielmehr Schriften über Geschichte und Dichtung sowie mehrere Reisebeschreibungen über Italien, das er später voller Begeisterung bereisen sollte.<sup>71</sup> Am Ende seines Studiums hatte er bereits zwei Bücher - die *Tragödien, nebst einem Lyrischen Intermezzo*, das die *Tragödien Almansor*<sup>72</sup> und *William Ratcliff*<sup>73</sup> enthielt - und zirka fünfzig Zeitschriftenbeiträge - vom Einzelgedicht bis hin

---

<sup>65</sup> Vgl. F. Finke, *Gustav Hugos Laudatio auf Heine*. Heine-Jahrbuch 1968, Hamburg 1968. S. 12 f.

<sup>66</sup> DHA, 1/1, S. 16-427.

<sup>67</sup> Ebd., 6, S. 81-222; Ebd., 7/1, S. 9-273.

<sup>68</sup> Ebd., 8/1, S. 9-120.

<sup>69</sup> Vgl. Manfred Windfuhr: *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*. Ebd., S. 15.

<sup>70</sup> DHA, 6, S. 7-53.

<sup>71</sup> Vgl. Manfred Windfuhr: *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*. Ebd., S. 17.

<sup>72</sup> DHA, 5, S. 7-68.

<sup>73</sup> Ebd., S. 69-105.

zu längeren Prosaarbeiten - veröffentlicht. Im Jahr 1824 arbeitete er am Fragment gebliebenen Roman *Der Rabbi von Bacherach*<sup>74</sup>, in dem er sich mit Problemen des Judentums auseinandersetzte. 1825 trat er offiziell zum Protestantismus über, den er das „Entree-billet zur europäischen Kultur“<sup>75</sup> nannte. Dies war nicht nur ein taktischer Schritt, um seine Anstellungschancen als Jurist zu erhöhen, sondern „auch ein folgerichtiger Abschluss seiner mehr als zwölfjährigen Ausbildung und seines Verhaltens in dieser Gesellschaft“<sup>76</sup>. Tatsächlich hatte er seit frühester Jugend der protestantischen Kultur angehört und ließ nun durch den Taufschein lediglich das beglaubigen, was er seit langem praktizierte.<sup>77</sup> In seiner universalistischen Geisteshaltung empfand er die Beschränkung auf das Judentum als Einschränkung und strebte nach der Auflösung der Konfessionsgrenzen, wobei er den Dogmatismus des Christentums möglicherweise unterschätzte. Von der Taufe an nannte er sich Heinrich Heine. Seine jüdische Herkunft blieb jedoch weiterhin Stein des Anstoßes, wie etwa in der sogenannten „Platen-Affäre“ zwischen ihm und dem Dichter August Graf von Platen im Jahr 1829.

Ab 1827 unternahm er zahlreiche Reisen nach England, Italien, Norderney und Helgoland und schilderte seine Eindrücke in den *Reisebildern*, die er in den folgenden Jahren bis 1831 veröffentlichte. 1827 erschien sein erstes lyrisches Sammelwerk, das *Buch der Lieder*, bei Hoffmann und Campe und Heine nahm das Angebot an, Mitherausgeber der *Neuen Allgemeinen Politischen Annalen* in München zu werden. Hier veröffentlichte er zwölf Beiträge, insbesondere über seine Englandreise, merkte jedoch bald, dass die regelmäßige Redaktionsarbeit mit seiner literarischen Produktion, bei der er frei und unabhängig sein wollte, schlecht zu vereinbaren war.<sup>78</sup>

Seine politischen Ansichten gegen Preußen, fortwährende Belastungen durch die deutsche Zensur und schließlich die Nachricht vom Ausbruch der französischen Julirevolution trieben ihn 1830 nach Paris, wohin er für die nächsten fünfundzwanzig Jahre bis zum Ende seines

---

<sup>74</sup> Ebd., S. 107-145.

<sup>75</sup> Ebd., 10, S. 313.

<sup>76</sup> Manfred Windfuhr: *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*, Ebd., S. 18.

<sup>77</sup> Vgl. ebd.

<sup>78</sup> Ebd., S. 20.

Lebens übersiedelte. Es war der Beginn eines mehr oder weniger freiwilligen lebenslangen Exils. Während er sich in den ersten zehn Jahren dieser französischen Periode hauptsächlich theoretisch-publizistischen Arbeiten widmete, erreichte er in den letzten fünfzehn Jahren in Frankreich ein Gleichgewicht zwischen theoretischen Schriften und eigener literarischer Arbeit.<sup>79</sup> Sein erster in Paris entstandener Text ist ein für die deutsche Zeitschrift *Morgenblatt für gebildete Stände* verfasster Bericht über die Gemäldeausstellung im Pariser *Salon*.<sup>80</sup> Ab 1831 wurde er Korrespondent für die von Johann Friedrich Cotta gegründete Augsburger *Allgemeinen Zeitung*. Mit der Veröffentlichung einer Artikelserie unter dem Titel *Französische Zustände*<sup>81</sup> begründete er den modernen politischen Journalismus.<sup>82</sup> Aufgrund seiner scharfen Kritik wurde dieses Werk von der deutschen Zensur heftig angegriffen und infolgedessen die Schriften des sogenannten *Jungen Deutschlands* und insbesondere Heines 1835 durch den Deutschen Bundestag verboten.<sup>83</sup> In Paris machte er die Bekanntschaft berühmter Persönlichkeiten wie Dumas, Gautier und Balzac. Die französische Hauptstadt inspirierte ihn zu mehreren Essays, politischen Artikeln, Denkschriften, Prosawerken und Gedichten. In den Jahren in Frankreich verfasste er außerdem seine großen kritischen Prosawerke, darunter die *Romantische Schule*<sup>84</sup> (1832-33), *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834) sowie die Denkschrift *Über Ludwig Börne*<sup>85</sup> (1840), mit der er sich gegen die von seinem früheren Freund erhobene Kritik zu verteidigen versuchte, er habe die Ziele der Revolution verraten.

1841 heiratete Heine Augustine Crescence Mirat, die er Mathilde nannte. Auch wenn viele von Heines Freunden Mathilde für eine zu einfache, ungebildete und lebenslustige Frau hielten, scheint Heine sie geliebt zu

---

<sup>79</sup> Ebd., S. 107.

<sup>80</sup> DHA, 12/1, S. 11-62.

<sup>81</sup> Ebd., S. 63-226.

<sup>82</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 53-54.

<sup>83</sup> Manfred Windfuhr: *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*, Ebd., S. 123-124.

<sup>84</sup> DHA, 8/1, 121-249.

<sup>85</sup> Ebd., 11, S. 9-132.



haben, nicht zuletzt weil sie eine willkommene Abwechslung gegenüber seiner intellektuellen und gebildeten Umgebung dargestellt haben mochte. Mathilde schätzte ihren Mann mehr als Menschen denn als einen berühmten Dichter. Diesbezüglich ist ihr Anspruch überliefert:

Mein Mann machte dauernd Gedichte; aber ich glaube nicht, daß dies besonders viel wert war, denn er war nie damit zufrieden.<sup>86</sup>

1843, dreizehn Jahre nach seiner Übersiedlung nach Paris, besuchte Heine inkognito seine Mutter, seinen Onkel und langjährigen Förderer Salomon sowie seinen Verleger Campe in Hamburg. Ein Jahr darauf folgte ein zweiter und letzter Besuch in Deutschland, den er in einem satirischen Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen*<sup>87</sup> über die sozialen, religiösen und politischen Verhältnisse in seinem Ursprungsland verarbeitete.

Ab 1848 litt Heine an einer latenten Rückenmarkschwindsucht, die ihn in den letzten acht Jahren seines Lebens zunehmend ans Bett fesselte. Stets am Rand der Armut, lebte er nunmehr in der „Matraztengruft“<sup>88</sup>. 1854 veröffentlichte er unter dem Titel *Lutetia*<sup>89</sup> eine Sammlung aller für die Augsburger *Allgemeine Zeitung* abgefassten Artikel. 1855 verliebte er sich in die junge Elise Krienitz, die ihn regelmäßig besuchte und widmete ihr seine letzten Gedichte. Friedrich Engels schrieb nach seinem Besuch bei Heine in einem Brief an Karl Marx:

Heine ist am kaputtgehen. Vor 14 Tagen war ich bei ihm, da lag er im Bett und hatte einen Nervenfall gehabt. Gestern war er auf, aber höchst elend. Er kann keine drei Schritte mehr gehen, er schleicht, an den Mauern sich stützend, vom Fauteuil bis ans Bett und vice versa. Dazu Lärm in seinem Hause, der ihn verrückt macht.<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> Jan-Christoph Hauschild, Michael Werner, „Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst“. *Heinrich Heine. Eine Biographie*. Köln 1997, S. 314.

<sup>87</sup> DHA, 4, S. 89-157.

<sup>88</sup> Ebd., 3/1, S. 177.

<sup>89</sup> Ebd., 13/1, S. 13-158; Ebd., 14/1, S. 9-145.

<sup>90</sup> Brief an Karl Marx vom 14.1.1848 in: *Begegnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen*, hrsg. von Michael Werner in Fortführung von H.H. Houbens: *Gespräche mit Heine*, Bd. II: 1847-1856. Hoffmann und Campe, Hamburg 1973, S. 99.

In diesem Zustand verfasste Heine zuletzt den *Romanzero*<sup>91</sup>, die *Geständnisse*<sup>92</sup> und seine *Memoiren*<sup>93</sup>, welche nach seinem Tod von der Familie Heine vernichtet wurden. Heinrich Heine starb am 17. Februar 1856 in seiner Pariser Wohnung in der Avenue Matignon 3 und wurde auf dem Friedhof in Montmartre begraben.

---

<sup>91</sup> DHA, 3/1, S. 9-182.

<sup>92</sup> Ebd., 15, S. 9-57.

<sup>93</sup> Ebd., S. 59-111.

### **3. Zur Entstehungsgeschichte von Heines Text**

#### **3.1. Die Zeitungsfassung und ihre Rezeption**

Heines erste publizistische Arbeit nach seiner Übersiedlung nach Paris am 19. Mai 1831 war eine Artikelserie über den Pariser *Salon* 1831, eine alljährlich im Louvre stattfindende Ausstellung, die er im Juli 1831 mehrmals besuchte.<sup>94</sup> Die Serie umfasst acht Artikel über die Bekanntesten der dort ausstellenden Maler und erschien in der Zeit vom 27. Oktober bis 16. November 1831 in 15 Fortsetzungen unter dem Titel *Gemäldeausstellung in Paris 1831* in der vom berühmten Cotta verlegten Zeitung *Morgenblatt für gebildete Stände*.<sup>95</sup>

Den Auftakt bilden die Artikel zu A. Scheffer und Horace Vernet (Nr. 257-259 vom 27. bis 29. Oktober), gefolgt von einem Artikel über Delacroix (Nr. 260 am 31. Oktober). Vom 1. bis 5. November erscheinen weitere Artikel über Decamps, Lessore, Schnetz und L. Robert (Nr. 261-265), sowie ein längerer Beitrag über Delaroche (Nr. 269-271 vom 10. bis 12. November bzw. Nr. 273 u. 274 am 15. und 16. November).<sup>96</sup> Wie einige präzise Hinweise vermuten lassen, entstanden die Artikel - für die Zeitungsberichterstattung relativ spät - im Spätsommer 1831,<sup>97</sup> in dem sich Heine mit seinem Material in Boulogne-sur-Mer an der französischen Kanalküste aufgehalten hatte.<sup>98</sup> Anfang Oktober nahm er bei der Reinschrift noch kleine Verbesserungen vor.

---

<sup>94</sup> Vgl. F. Mende: *Heinechronik. Daten zu Leben und Werk*. München 1975, S. 81.

<sup>95</sup> Vgl. DHA, 12/2, S. 521-525.

<sup>96</sup> Vgl. F. Mende: *Heinechronik. Daten zu Leben und Werk*. Ebd., S. 82.

<sup>97</sup> Der Fall Warschau, der im Artikel über Delaroche erwähnt wird (Ebd. S. 122), wurde in Paris erst am 15. September bekannt und die Reform in England, auf die sich Heine in demselben Artikel bezieht, wurde erst am 19. September im englischen Unterhaus verabschiedet. (Ebd. S. 126)

<sup>98</sup> Vgl. DHA, 12/2, S. 522.

Die Frage nach dem geeinigten Publikationsorgan stellte für Heine, der über den Redakteur Gustav Kolb seine Beziehung zu dem hochgeschätzten Verlagshaus Johann Friedrich Cotta und dem *Morgenblatt für gebildete Stände* erneuert hatte, kein Problem dar.<sup>99</sup> In einem dem Manuskript zu den *Französischen Malern* beigelegten Brief von Kolb heißt es:

Heine war von Hamburg, Berlin und Frankfurt mehrfach angegangen worden, und hatte im Sinn auf einzelne Anträge einzugehen, da er glaubte, sie seyen sehr mißstimmt gegen ihn. [...]; dabei redete ich ihm zu Beiträgen für die Allgemeine Zeitung zu; so brachte er mir das Manuskript [...].<sup>100</sup>

Zu Heines ersten Eindrücken zur Ausstellung des *Salon* 1831 sind keinerlei Notizen erhalten. Seine Arbeitsweise lässt sich jedoch aus den Prosanotizen zur Hamburger Revolution 1830 rekonstruieren.<sup>101</sup> Heine wollte sich stets mit französischen Journalisten messen und erwähnt Ausstellungsberichte von „einigen hiesigen Kritikern“<sup>102</sup>, die er gelesen habe, insbesondere eine Besprechung von Augustin Jal.<sup>103</sup> Außerdem muss er auch den Ausstellungskatalog intensiv studiert haben, den er gleich zweimal in seinem Werk erwähnt, und im *Nachtrag* von 1833 zitiert er einen weiteren Salonbericht eines Journalistenkollegen.<sup>104</sup> Insgesamt weist also alles auf einen geplanten Arbeitsurlaub in Boulogne-sur-Mer hin.<sup>105</sup> Es erfolgten dann noch zwei Überarbeitungen, bevor das Manuskript nach Stuttgart geschickt werden konnte: die Übertragung in Reinschrift und eine Revision durch den Redakteur Kolb. Erst am 9. Oktober konnte das durchgesehene Manuskript an den Verleger Cotta abgehen.<sup>106</sup>

---

<sup>99</sup> Ebd., S. 521.

<sup>100</sup> Kolbs Brief vom 7.10.1831 in: *Begegnungen mit Heine*, hrsg. von Michael Werner in Fortführung von H.H. Houbens: *Gespräche mit Heine*. Ebd., S. 241.

<sup>101</sup> Vgl. DHA, 11, S. 215 f.

<sup>102</sup> Ebd., S. 23 und S. 86 der vorliegenden Arbeit.

<sup>103</sup> Ebd.

<sup>104</sup> Ebd. S. 51-53 und S. 132-134 der vorliegenden Arbeit.

<sup>105</sup> Ebd., 12/2, S. 522.

<sup>106</sup> Ebd.

Nach wie vor fürchtete Heine die deutsche Zensur, da er mit der Praxis der Vorzensur unter Metternich sehr gut vertraut war. In einem Brief an Cotta betont er daher:

Kolb hat mir versprochen, daß Sie sich für jenen Aufsatz bey der Censur besonders interessiren würden, damit ich nicht verstümmelt werde.<sup>107</sup>

Heines Bedenken waren durchaus begründet und tatsächlich enthält der veröffentlichte Text im ersten und dritten Artikel zahlreiche durch Zensurauslassungsstriche gekennzeichnete Eingriffe. So fiel beispielsweise ein Bonmot Tayllerands der Zensur zum Opfer, ein direkter politischer Verweis auf London wurde getilgt und ein Absatz über die Niederwerfung des polnischen Aufstandes durch die russische Armee weist einige Zensurlücken auf.<sup>108</sup> Im *Morgenblatt* sah der Absatz folgendermaßen aus:

----- Ach, Deutschlands rechte Hand war gelähmt, lahm geküßt, und unsere beste Schutzmauer fiel, unsere Avantgarde fiel, das muthige Polen liegt im Sarge, und wenn uns jetzt der Zaar wieder besucht, dann ist an uns die Reihe, ihm die Hand zu küssen - Gott sey uns allen gnädig!<sup>109</sup>

Da hier nicht mehr von Königsmord, ----- die Rede ist, so will ich alle weitere Erörterung übergehen und zu meinem eigentlichen Thema zurückkehren.<sup>110</sup>

Nichtsdestotrotz zeigt sich Heines erster Leser, der Chefredakteur der *Morgenblätter* Kolb über die Artikelserie begeistert und schreibt in einem berühmten Brief an den Verleger Cotta:

Wenn Sie oder Frau von Cotta es lesen, so lassen Sie sich durch die scheinbare Unbedeutenheit der ersten Blätter nicht abhalten; im Verfolg werden Sie sich überzeugen, daß es zu dem Besten, Schönsten und Durchdachtsten gehört, was Heine je geschrieben.<sup>111</sup>

Und auch Cotta meint nach der Lektüre des Textes:

---

<sup>107</sup> HSA, XXI, S. 25. Heines Brief an Cotta vom 31.10.1831.

<sup>108</sup> DHA, 12/2, S. 524.

<sup>109</sup> *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 273 vom 15. November 1831, S. 1080.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Kolbs Brief an Cotta in: *Begegnungen mit Heine*, hrsg. von Michael Werner in Fortführung von H.H. Houbens: *Gespräche mit Heine*. Ebd., S. 241 f.

Ihr Feder weiß selbst aus Steinen Funken zu schlagen, die zur Flamme werden.<sup>112</sup>

Nach seinem Erscheinen im *Morgenblatt* blieb der Gemäldebericht nicht ohne vielfältiges Echo. Ein Teil des Publikums nahm Heines ersten Bericht aus Paris mit Spannung auf und war in der Lage, die versteckten Anspielungen zu entschlüsseln.<sup>113</sup> Andere am klassischen Ideal geschulte Leser wiederum hegten stilistische Bedenken und sahen in jenem Bericht nur ein heilloses Chaos.<sup>114</sup> So äußert etwa Ludwig Börne in einer zunächst schafften Kritik,<sup>115</sup> Heines Aufsatz habe ihn zwar fasziniert, aber nicht zu fesseln vermocht. Es fänden sich darin schöne Stellen, aber es sei deutlich, dass sich Heine nicht frei gefühlt habe.<sup>116</sup> Später revidiert Börne seine Haltung gegenüber Heines Salon-Bericht und erkennt dessen eigentliche Intention:

Heines Aufsatz im *Morgenblatte* über die Pariser Gemäldeausstellung enthält doch wunderschöne Sachen. [...] Die Kunstseite der beurteilten Gemälde ist natürlich am wenigsten berührt, denn dafür hatte er kein Interesse, weil er davon keine Kenntnisse hat. Die Gemälde sind bloß benutzt, deren historische Stoffe historisch zu besprechen. Es ist dieses eine sehr gefällige Art, sich über Geschichte und geschichtliche Personen zu äußern. [...] Es ist eine leichte und angenehme Art, Geschichte zu lernen und zu lehren.<sup>117</sup>

Am 2. Januar 1832 veröffentlichte auch der französische *Le Globe* drei Auszüge aus der *Gemäldeausstellung in Paris*: eine Passage aus dem Decamps-Artikel, einen Teil der Studie über Robert sowie Teile aus den letzten Artikeln.<sup>118</sup> Die drei Auszüge wurden später ins Französische übersetzt.<sup>119</sup> Die in *Le Globe* abgedruckte Einleitung zu Heines Artikeln umreißt den ideologischen Hintergrund und insbesondere die saint-simonistischen Aspekte in Heines Schriften und feiert den

---

<sup>112</sup> HSA, XXIV, S. 101-102. Cottas Brief an Heine vom 7.12.1831.

<sup>113</sup> Vgl. DHA, 12/2, S. 526-529.

<sup>114</sup> Vgl. ebd.

<sup>115</sup> Vgl. Ludwig Börnes Brief an Jeanette Wohl vom 9.11.1831, in: Ludwig Börne: *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Inge und Peter Rippmann, Bd. 5, Düsseldorf 1964 ff., S. 77 ff.

<sup>116</sup> Ebd. Zur Heines Reaktion auf Börnes Kritik auf den Aufsatz *Französische Maler* vgl. DHA, 2, S. 92.

<sup>117</sup> Ludwig Börne: *Sämtliche Schriften*. Ebd., S. III (Brief an Jeanette Wohl, 8.12.1831).

<sup>118</sup> Vgl. DHA, 12/2, S. 528.

<sup>119</sup> Ebd.

Autor als einen Wortführer sozialer Kunst bzw. einer Kunst für die Gesellschaft. So äußerte der Redakteur:

Jamais la critique n'avait fait entendre, me<sup>^</sup>me dans la patrie de Schlegel un langage aussi élevé; jamais elle ne s'était placée à un point de vue aussi social. M. Heine comprend la mission de l'artiste d'une manière grande et large. Il est lui-me<sup>^</sup>me une application vivante de ses préceptes. Ce n'est pas un critique de profession faisant de l'esprit à l'occasion d'un ouvrage d'art; c'est un homme du dixneuvième siècle, dont le coeur bat vivement pour tout ce qui est beau et progressif, qui ne sait pas séparer ses affections politiques de ses sympathies d'artiste et de littérateur; un homme *tout d'une pièce*, qui écrit comme il sent, sans appre<sup>^</sup>t, avec la poésie du coeur.<sup>120</sup>

Diese positive Rezension wie auch die Übersetzung der Artikel wird Michel Chevalier, Heines Hauptkontaktperson in der Redaktion des *Le Globe*, zugeschrieben, der die notwendigen Sprachkenntnisse besaß und sich in den dreißiger Jahren darum bemühte, Heine bekannt zu machen.<sup>121</sup>

Es ist auffällig, dass Heines Artikelserie nicht in der Kunstbeilage des *Morgenblatts* erschien, sondern im Hauptteil der Zeitung, an eben der Stelle, an der früher bereits die *Reisebilder* abgedruckt worden waren.<sup>122</sup> Die Leser dieser Seiten hegten also keine spezifisch kunstwissenschaftliche ausgerichtete Leseerwartung. Dabei ist unklar, ob es Heine selbst war, der seinen Gemäldebericht im Hauptteil herausgeben lassen wollte, etwa um ein höheres Honorar zu erhalten, oder ob diese Entscheidung von Cotta ausging, dem die genretechnischen Eigenheiten der Artikel wohl bewusst waren.<sup>123</sup> In jedem Fall dürfte die Platzierung der Texte für den Erfolg der Serie ausschlaggebend gewesen sein, da sie der *Gemäldeausstellung in Paris* nicht nur eine breite Leserschaft garantierte, sondern auch eine (politische) Rezeption der Texte nahelegt, die über ein rein kunstwissenschaftliches Interesse weit hinausgeht.

---

<sup>120</sup> Ebd. S. 529.

<sup>121</sup> Vgl. ebd.

<sup>122</sup> Vgl. ebd.

<sup>123</sup> Vgl. Irmgard Zepf: *Denkbilder*. Ebd.,S. 18.

## 3.2. Die Buchfassung und ihre Rezeption

Vermutlich im Juni 1833 bearbeitete Heine die 1831 im *Morgenblatt* erschienene Artikelserie für eine Veröffentlichung in einem Sammelband, dem *Salon. Erster Band*, wo sie Ende 1833 unter dem Titel *Französische Maler. - Gemäldeausstellung in Paris 1831* bei Campe in Hamburg erschien.

Bereits 1832 hatte Heine in einem Brief vom 24. August an Friedrich Merckel von seiner Absicht berichtet, seine wichtigsten Publikationen aus den ersten zehn Jahren in Paris in einer mehrbändigen Sammlung zusammenzufassen.<sup>124</sup> Im Rahmen einer Veröffentlichung als Buch hoffte der Autor, einige seiner Werke unter weniger strengen Zensurbedingungen veröffentlichen zu können. Er schrieb:

Ich erlebe viel große Dinge in Paris, sehe die Weltgeschichte mit eignen Augen an, verkehre amicalement mit ihren größten Helden, und werde einst, wenn ich am Leben bleibe, ein großer Historiker. Im Schreiben von belletristischer Art habe ich in der letzten Zeit wenig Glück gehabt. Der Strudel war zu groß, worin ich schwamm, als daß ich poetisch frey arbeiten konnte. Ein Roman ist mir mißglückt; doch werde ich wohl in einer Sammlung welche ich diesen Winter besorge, und worin ich auch den Rabbi hineinschmeiße, einige Romanstücke geben.<sup>125</sup>

Leider lassen sich heute nur Vermutungen darüber anstellen, warum der Autor den zugkräftigen Titel *Salon* für seinen Sammelband gewählt hat. Am wahrscheinlichsten ist, dass dieser Titel auf die Artikel *Französische Maler* zurückgeht, in dem Heine, dem Vorbild seines großen Vorgängers Denis Diderot folgend, über die bedeutendsten Gemälde des traditionsreichen Pariser *Salons* berichtet hatte.<sup>126</sup>

Vergleicht man die Buchfassung mit der Zeitungsfassung, so lassen sich Unterschiede auf drei verschiedenen Ebenen erkennen: Auf der redaktionellen Ebene wurden für die Buchfassung die seinerzeit zugunsten der Anforderungen des Zeitungsmediums vorgenommenen Eingriffe in den Ursprungstext

---

<sup>124</sup> Vgl. HSA, XXI, S. 39. Heines Brief an Merckel vom 24.8.1832.

<sup>125</sup> Ebd.

<sup>126</sup> HSA, VII, S. 18.



rückgängig gemacht. Zweitens wurde der Text selbst einigen kleinen Veränderungen unterzogen und drittens die Verkürzung des Textes durch die Zensur wieder aufgehoben, indem den Texten ein *Nachtrag* mit entsprechenden Textergänzungen beigelegt wurde.<sup>127</sup> Als Vorlage für die Umarbeitung der Serie verwendete Heine ein aus Stuttgart erhaltenes Belegexemplar und revidierte darin die Artikeleinteilung, die Überleitungen und Anmerkungen zur jeweiligen Fortsetzung und nahm vor allem auch stilistische Änderungen vor.<sup>128</sup> An die Stellen, die vordem durch die Zensur gestrichen worden waren, setzte er neue Passagen, in denen er sich jedoch auf die zensierten Stellen bezog.<sup>129</sup> Diesen Teil des Manuskripts erhielt Campe schon Anfang August, wie er in einem Brief vom 7. August 1833 bestätigte:

Das Morgenblatt, als Mspt, habe ich heute empfangen; es füllt circa 90 Seiten.<sup>130</sup>

In der Zeit von September und Oktober 1833, in der er sich noch in Boulogne-sur-Mer an der Kanalküste befand,<sup>131</sup> bearbeitete Heine den im Folgenden so genannten *Nachtrag*. Offenbar hatte er schon im Juli die Absicht gehabt, einen Zusatz zu verfassen. An Laube schrieb er, er habe noch „den ästhetischen Kram auf den Hals und müsse für Campe ein Buch zusammenkneten.“<sup>132</sup> In seinem Brief vom 14. Oktober 1833 an Campe teilte er diesem dann seinen Entschluss mit, die Einleitung zum Gesamtband als *Vorrede*, die Ergänzung zu den *Französischen Malern* dagegen als *Nachtrag* zu betiteln, um nicht zwei verschiedenen Vorreden im selben Werk einzuschließen.<sup>133</sup> Der *Nachtrag* behandelte den *Salon* von 1833.

Publikationen ab einem Volumen von über zwanzig Druckbögen fielen nicht unter die Bestimmung der Vorzensur,<sup>134</sup> und Heine beschloss von dieser Regelung zu profitieren, indem er den Sammelband entsprechend

---

<sup>127</sup> Ebd., S. 530.

<sup>128</sup> Ebd.

<sup>129</sup> Ebd.

<sup>130</sup> HSA, XXIV, S. 194. Campes Brief vom 7.8.1833.

<sup>131</sup> DHA, 12/2, S. 530.

<sup>132</sup> HSA, XXI, S. 56. Heines Brief an Laube vom 10.7.1833.

<sup>133</sup> Ebd., XII, S. 530. Heines Brief an Campe vom 14.10.1833.

<sup>134</sup> Diesbezüglich vgl. Note Nr. 15 der Einleitung der vorliegenden Arbeit.

erweiterte und im Zusatz ein langes Zitat aus Louis de Maynards in der *L'Europe littéraire* erschienenen Artikelserie *État actuel de la peinture en France*<sup>135</sup>, sowie einen Teil jenes Artikels für die *Allgemeine Zeitung* unter dem Titel *Fragment aus einem Memoir*<sup>136</sup> einfügte.

Als *Der Salon. Erster Band* Mitte Dezember 1833 endlich erschien,<sup>137</sup> enthielt er die *Vorrede*, einige der späteren Gruppe *Verschiedene* zugehörigen Gedichte, das *Fragment Aus dem Memoiren des Herren von Schnabelewopski* und die Texte über die *Französischen Maler*, die mit 142 von 360 Seiten den Hauptteil des Buches ausmachten.<sup>138</sup> Die Publikation erntete jedoch nur ein schwaches Presse-Echo.<sup>139</sup> Heines Freund Heinrich Laube aus der Bewegung Junges Deutschland lobt am 19. Dezember 1833 in der von ihm redigierten *Zeitung für die elegante Welt* die Aufsätze zur Pariser Gemäldeausstellung von 1831 als „mit sehr viel Schönheitsmaß, springender und liebenswürdiger Phantasie geschrieben“<sup>140</sup> und führt aus:

Er[Heine] kann keine öffentliche Erscheinung ohne Entrollung des ganzen historischen Gemäldes, ohne Darstellung alles dessen, was daran gränzt, besprechen, die Zustände der französischen Malerei sind Kinder der französischen Geschichte, namentlich ist die Malerei die schöne adoptirte Tochter jeder Periode. [...] Er malt überhaupt die ganze Bildergeschichte, und nur hier und da wirft er den Pinsel weg, um uns ohne Farbe mitzuthemen, daß die katholische Malerei vorüber sey, und daß man nicht mehr Historien- und Genremaler unterscheiden solle, da sie ineinander gehörten. [...] Der Nachtrag von 1833 berichtet, daß in diesem Jahr das Juste-milieu geherrscht, auf dem Throne Ludwig Philipp, in der Ausstellung Herr Ingres, er berichtet ferner über die Revolution in der französischen Malerei und folgt den Sirengesängen und verliert sich eine Zeit lang in den Forts détachés und schließt mit *Königthum oder Republik?*<sup>141</sup>

Bald nach dem Erscheinen des ersten Bandes des *Salon* befasste sich die Zensur mit ihm. Am 15. Dezember 1833 warnte der preußische Gesandte in Hamburg seine vorgesetzte Behörde vor der Gemeingefährlichkeit des Werkes Heinrich Heines, woraufhin sogleich das

---

<sup>135</sup> *L'Europe littéraire*, Nr. 2 vom 4. März 1833.

<sup>136</sup> DHA, 12/1, S. 56-61 und S. 142-148 der vorliegenden Arbeit.

<sup>137</sup> DHA, 12/2, S. 531.

<sup>138</sup> Vgl. ebd. und HSA, VII, S. 21.

<sup>139</sup> Vgl. DHA, 12/2, S. 531.

<sup>140</sup> *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 248 vom 19.12.1833, S. 989-992.

<sup>141</sup> Ebd.

Oberzensurkollegium in Bewegung gesetzt wurde.<sup>142</sup> Am 22. Dezember erfolgte dann das Verbot der zweiten Auflage des dritten und vierten Teils der *Reisebilder* sowie des ersten Bandes des *Salon* und ein präventives Verbot aller folgenden Salon-Bände.<sup>143</sup> Abschließend hieß es in der von dem Innenminister v. Brenn an alle Oberpräsidenten und das Berliner Polizeipräsidium gerichteten Verordnung:

Der bekannte Schriftsteller H. Heine hat vom dritten und vierten Band seiner Reisebilder eine neue Ausgabe besorgt, und in dieselbe die auffallendsten Stellen der durch den Circular-Erlaß vom 5<sup>ten</sup> April 1831 verbotenen ‚Nachträge zu den Reisebildern‘ aufgenommen. Da darin das Heiligste verspottet, jede Religion angegriffen, die Fürsten herabgesetzt, der Stand der Geistlichen entwürdigt und mit der Profanation der edelsten Gefühle schlüpfrige Szenen und den Anstand verletzende Ausfälle verbunden werden; so ist vom Königl. Ober-Censur-Collegio auf das Verbot und die Beschlagnahme dieser neuen Ausgabe angetragen worden. Einen gleichen Antrag hat die gedachte Behörde in Betreff einer anderen gegenwärtig bei Hoffmann und Campe zu Hamburg unter dem Titel: ‚Der Salon‘, erschienenen Schrift gemacht, in welcher sich derselbe Geist offenbart, der in der vorerwähnten herrschend ist.<sup>144</sup>

Damit wurde *Der Salon. Erster Band* nur kurze Zeit nach seinem Erscheinen in ganz Preußen verboten.

Noch im selben Jahr 1833 veröffentlichte Heine unter dem Titel *Salon de 1831* eine französische Ausgabe der *Französische Maler*<sup>145</sup> bei Renduel im Band *De la France*<sup>146</sup>, die später im Jahr 1857 in die *Oeuvres complètes* aufgenommen wurde. Eine zweite deutsche Auflage des *Salon. Erster Band* konnte erst 1849 in 1500 Exemplaren vorgelegt werden.<sup>147</sup>

---

<sup>142</sup> Vgl. Außenministers Brief an den Innenminister vom 24.12.1833. Zentrales Staatsarchiv, Merseburg.

<sup>143</sup> Vgl. Oberzensurkollegium an Innenminister, Dezember 1833. Pierpont Morgan Library, New York.

<sup>144</sup> Brief vom Innenminister von Brenn an alle Oberpräsidenten und an das Berliner Polizeipräsidium. Zentrales Staatsarchiv, Merseburg.

<sup>145</sup> DHA, 12/1, S. 424-447.

<sup>146</sup> DHA, 12/1, S. 301-441.

<sup>147</sup> Vgl. die Buchdruckerrechnung vom 7.5.1849 in: Ehem. Bibliothek des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler, Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Bücherei. Leipzig 1849, S. 14.

## **4. Der historische und gesellschaftliche Kontext**

### **4.1. Die Französische Revolution von 1830**

Das 19. Jahrhundert stand im Zeichen der französischen Revolution und ihrer liberaldemokratischen Ideen, deren Folgen für das politische, soziale und kulturelle Leben bald ganz Europa erfassten.

Die französische Verfassung von 1791 hatte nach nordamerikanischem Beispiel, der *Virginia Bill of Rights* von 1776, die Bedingungen für eine moderne Demokratie geschaffen. Nun wurden die wesentlichen Menschenrechte erklärt, die ein grundlegendes Prinzip jeder späteren Verfassung, nicht nur in Frankreich, sondern in der ganzen westlichen Welt werden sollten. Des Weiteren wurden verfassungspolitische Grundsätze wie Gewaltenteilung, Gleichheit vor dem Gesetz, Steuergleichheit, die Sicherung des Privateigentums, Meinungs-, Presse-, und Glaubensfreiheit entwickelt<sup>148</sup> und dem Gedanken des Philosophen de Montesquieu folgend die legislative, exekutive und judikative Gewalt in Frankreich getrennt. Die Prinzipien des alten Ständestaates und seine Besitzverteilung wurden aufgehoben und eine moderne, auf Rechtsgleichheit gründende Gesellschaftsordnung entwickelt.

Während der sogenannten *Großen Revolution* von 1789, die der Julirevolution von 1830 vorausging, wurde nicht nur ein absoluter Monarch gestürzt und vor einem jubelnden Volk hingerichtet, sondern gleichzeitig auch der Absolutismus und Relikte des Feudalsystems in Frankreich beseitigt. Das absolutistische Herrschaftssystem unter dem schwachen König Ludwig XVI. litt an einer Wirtschaftskrise, die von Kriegen, falscher Finanzpolitik und einer verschwenderischen Hofhaltung verursacht worden war, und die privilegierten

---

<sup>148</sup> Vgl. J. Betzl: *H. Heine und die „neue Kunst“*. Untersuchungen zu den politischen und ästhetischen Bedingungen von Heines Kunstkritik in den Französischen Malern von 1831. Düsseldorf 2007, S. 19.

Stände bemühten sich darum, notwendige Reformen zu verhindern.<sup>149</sup>

Aus den grundlegenden Prinzipien der Aufklärung wurden drei Grundsätze entwickelt, die liberaldemokratische, die soziale und insbesondere die nationale Idee, die in der Folge von politischen Bewegungen auf der ganzen Welt aufgegriffen und später in verschiedenen Verfassungen verankert wurden.

Der Stand, der im politischen und sozialen Leben eine führende Rolle spielte, war das Bürgertum, das damals ein neues starkes Selbstverständnis entwickelte.<sup>150</sup> Die Französische Revolution entsprach einem organischen Wandel. Sie befreite den Bürger vom Ancien Régime, um ihn in einen Kontext zu versetzen, in dem er sowohl für den politischen Status quo als auch das eigene Handeln in wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht voll verantwortlich war.<sup>151</sup> Sie erzeugte einen nicht nur politischen, sondern auch geistigen Wandel und legte den Geschichtsbegriff und die Rolle des Individuums neu fest. Diesbezüglich schrieb Heine:

Die Franzosen sind aber das auserlesene Volk der neuen Religion, in ihrer Sprache sind dessen Evangelien und Dogmen verzeichnet, Paris ist das neue Jerusalem, und der Rhein ist der Jordan, der das geweihte Land der Freiheit trennt vom Lande der Philister.<sup>152</sup>

Paris bezeichnet er als das neue Jerusalem, als den Ausgangspunkt für die Erlösung der Menschen,<sup>153</sup> und scheint offenbar geneigt, dem religiösen Impetus der Revolution zu folgen.<sup>154</sup>

Auf die Erschütterungen der Französischen Revolution folgte die Ära Napoleons, die das Schicksal Europas bestimmen sollte. Es entstand ein starker Napoleon-Kult, der den revolutionären General, zuerst Konsul der französischen Republik auf Lebenszeit, dann im Jahre

---

<sup>149</sup> Ebd., S. 18.

<sup>150</sup> Vgl. Reinhart Koselleck: *Geschichte*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historische Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart 1975, S. 676.

<sup>151</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 41.

<sup>152</sup> DHA, 7/1, S. 269.

<sup>153</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 41.

<sup>154</sup> Zu Heines Frankreich-Verehrung vgl. Kapitel 5 der Einleitung der vorliegenden Arbeit.

1804 durch Plebiszit Kaiser der Franzosen idealisierte. Während Napoleons Ägide erfolgten große politische Veränderungen: Durch seine Siege gegen die Koalitionen der europäischen Herrscher schuf Napoleon, dessen Wirken der Entstehung der Nationalidee in den europäischen Staaten als leitendem Prinzip zugutekam, eine neue politische Ordnung in Europa, die nach seinem Sturz auf dem *Wiener Kongress* in den Jahren 1814-15 abermals eine Neuordnung erfuhr: Restauration, Legitimität und Solidarität waren die Hauptziele der am Kongress teilnehmenden Mächte. In der Folge des Kongresses herrschte in Frankreich eine konstitutionelle Monarchie, „in der die Meinungs-, Presse- und Religionsfreiheit verfassungsmäßig ebenso garantiert war wie die Gleichheit der Bürger vor dem Gericht und die Unverletzlichkeit des Eigentums“<sup>155</sup>. Damit sicherte diese Staatsform eine Verfassung ab, die absolutistischen Machtansprüchen Grenzen setzte.<sup>156</sup> Mit der Zeit jedoch wurden die den Bürgern bewilligten Rechte durch die bourbonischen Könige wieder beschnitten, der Katholizismus neuerlich zur Staatsreligion erklärt, und die Abgeordneten rekrutierten sich infolge des neuen Zensuswahlrechts ausschließlich aus den vermögenden Schichten des Großbürgertums.<sup>157</sup>

Der Bourbonenkönig Karl X., Bruder Ludwigs XVIII., bemühte sich, mit einer restaurativen Politik das Ancien Régime wiederherzustellen, besaß jedoch nicht die Fähigkeit, Frankreichs Aspirationen zu bündeln<sup>158</sup> und ließ stattdessen von der Regierung die sogenannten „Juliordonnanzen“<sup>159</sup>, Gesetze zur Einschränkung der Pressefreiheit und des Wahlrechts und der Auflösung der Kammer, entwickeln. Infolge seiner reaktionären Staatsleitung brach in Paris im Juli 1830 die Revolution wieder aus. Das Jahr 1830 markierte einen politischen Wendepunkt. Da die revolutionäre Ideale von 1789 und die Utopie der Freiheit aus der Ära Napoleons allzu bald zerbrochen waren, sehnten sich viele in Frankreich nach

---

<sup>155</sup> Helmut Müller: *Weltgeschichte in Schlaglichtern*. Mannheim 1992, S. 299.

<sup>156</sup> Rutger Booß: *Deutsche Paris Berichte nach der Juli-Revolution 1830. Die Beiträge Heines, Börnes und anderer Schriftsteller zum Thema Revolution und Gesellschaft*. Köln 1977, S. 200.

<sup>157</sup> Helmut Müller: *Weltgeschichte in Schlaglichtern*. Ebd., S. 300.

<sup>158</sup> Vgl. Erzsebet von Gaál Gyulai: *Heinrich Heine – Dichter, Philosoph und Europäer. Eine Studie zum weltanschaulich-philosophischen Strukturprinzip seiner Pariser Schriften*, Freiburg 1997, S.48.

<sup>159</sup> Am 25 Juli 1830.

einem grundlegenden Wandel der politischen Verhältnisse. Schließlich erhob sich die Pariser Bevölkerung in den *Trois Glorieuses*, den Tagen vom 27. bis 29. Juli 1830 gegen die vom König unterzeichneten Verordnungen. Dieser Volksaufstand zog den Schlussstrich unter den seit langem schwelenden Konflikt zwischen bourbonischer Restauration und liberaler Kammermehrheit.<sup>160</sup> Die politischen Grabenkämpfe zwischen Republikanern, Legitimisten und den eher kleinbürgerlich orientierten Volksmassen hinsichtlich der Verfassungsform führten schließlich zu einer Kompromisslösung zwischen einer absolutistischen Monarchie und einem radikalen Republikanismus. Dieser Kompromiss wurde von Politikern wie Adolphe Thiers, Laffite, Béranger und Tayllerand unterstützt. Der Duc d'Orléans wies als Bourbone eine revolutionäre Vergangenheit aus.<sup>161</sup> Als Ergebnis der Julirevolution wurde mit Louis Philippe von Orléans ein König ernannt, der seinen Herrschaftsanspruch [...] auf den Willen der Nation gründete, d.h. insbesondere auf den Willen des liberalen Großbürgertums, das insofern zur politischen und gesellschaftlichen maßgeblichen Einflussgröße avancierte.<sup>162</sup>

So entstand ein neues, weltoffenes und liberales Frankreich, und Paris bekam „die Aura einer geistigen Metropole, die als herausforderndes Ziel für die Wunschträume verletzter Dichtersensibilitäten wie aufgeklärter Gelehrter stand“<sup>163</sup>.

Die Julirevolution, das freiheitliche Bürgertum und die Politik des *Juste Milieu* zogen Befürworter aus den Niederlanden, Polen und den Mittelstaaten Deutschlands an, die in der Folge konstitutionelle Verfassungen auch für ihre Heimatländer anstrebten.

---

<sup>160</sup> auf der Christoph Horst: *Heinrich Heine und die Geschichte Frankreichs*. Stuttgart 2000, S. 113.

<sup>161</sup> Vgl. J. Betzl: *H. Heine und die „neue Kunst“*. Ebd., S. 21.

<sup>162</sup> auf der Christoph Horst: *Heinrich Heine und die Geschichte Frankreichs*. Ebd., S. 113.

<sup>163</sup> Erzebet von Gaál Gyulai: *Heinrich Heine – Dichter, Philosoph und Europäer*. Ebd., S.48.

## 4.2. Die Stagnation in Deutschland

Im vergleichsweise rückständigen und in unzählige Kleinstaaten zergliederten Deutschland unter Führung Preußens und Österreichs hatte der Einfluss der Französischen Revolution bedeutende Folgen.<sup>164</sup>

Die französische Nation hatte sich während der napoleonischen Ära in zahlreichen Kriegen gegen England, Österreich und Preußen gefestigt und auch in den besetzten Gebieten sämtlichen Kirchenbesitz säkularisiert. Alle von den Franzosen besetzten deutschen Reichsstädte, mit Ausnahme von Hamburg, Frankfurt, Bremen, Lübeck, Nürnberg und Augsburg hatten ihre Selbstständigkeit verloren und waren unter napoleon-freundliche Verwaltung gestellt worden. Um Österreich zu schwächen und Mittelstaaten zu schaffen, die auf Frankreichs Stütze angewiesen wären, hatte Napoleon die Vergrößerung von Bayern, Württemberg und Baden vorgenommen und mit der Gründung des Rheinbunds 16 deutsche Reichsfürsten unter französischem Protektorat versammelt. Das tausendjährige Heilige Römische Reich war infolge der Niederlage der antinapoleonischen Koalition bei Jena im Jahr 1806 aufgelöst worden. In der Folge wurden in Preußen innere Reformen zugelassen, die jedoch, anders als in Frankreich, „von oben“, d.h. insbesondere von dem Minister von Stein ausgingen, der eine größere Beteiligung des Volkes am Staatsleben durchsetzte. Durch die Wiederherstellung der städtischen Selbstverwaltung, Agrarreformen, die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht mit der Abschaffung der Adelsvorrechte sowie eine liberale Wirtschaftspolitik sollte sich die Gesellschaft mit dem Staat wieder aussöhnen. Dennoch verschärfte sich in der deutschen Bevölkerung der Bürgersinn, das Nationalgefühl und der Hass gegen die Fremdherrschaft, der schließlich in einer Nationalbewegung mündete, infolge derer sich der König von Preußen mit Russland, Österreich und Schweden gegen Napoleon verbündete. Das führte zu Napoleons Niederlage, durch die Frankreich auf die Grenzen von 1770 zurückgedrängt wurde. Bedeutend ist, dass viele deutsche Akademiker und Mitglieder der nationalistisch orientierten Burschenschaften am Befreiungskrieg teilnahmen. Unter dem Einfluss der Romantik entwickelte sich nun auch in Deutschland eine tiefgreifende Nationalidee. Der Begriff der Nation zielte jedoch in Deutschland - wie auch in

---

<sup>164</sup> Vgl. Nancy Thuleen: *Duality and Cultural Borders: Heine and the French Painters of 1831*. Website article 1997, S. 2.



Italien, aufgrund mangelnder staatlicher Einheit - nicht auf den Staat, sondern auf das Volk als Träger einer geistigen Einheit innerhalb einer spezifischen Kultur.<sup>165</sup> Diesbezüglich unterschied Heine zwischen dem französischen und dem deutschen Patriotismus:

Der Patriotismus des Franzosen besteht darin, daß sein Herz erwärmt wird, durch diese Wärme sich ausdehnt, sich erweitert, daß es nicht bloß die nächsten Angehörigen, sondern ganz Frankreich, das ganze Land der Zivilisation mit seiner Liebe umfaßt; der Patriotismus des Deutschen hingegen besteht darin, daß sein Herz enger wird, daß es sich zusammenzieht wie Leder in der Kälte, daß er das Fremdländische haßt, daß er nicht mehr Weltbürger, nicht mehr Europäer, sondern nur ein enger Deutscher sein will. Da sahen wir nun das idealische Flegeltum, das Herr Jahn in System gebracht; es begann die schäbige, plumpe, ungewaschene Opposition gegen eine Gesinnung, die eben das Herrlichste und Heiligste ist, was Deutschland hervorgebracht hat, nämlich gegen jene Humanität, gegen jene allgemeine Menschenverbrüderung, gegen jenen Kosmopolitismus, dem unsere großen Geister, Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Jean Paul, dem alle Gebildeten in Deutschland immer gehuldigt haben.<sup>166</sup>

Die einheitliche Politik der Restauration wurde in Deutschland, das in der Folge des *Wiener Kongresses* in 29 Landeseinheiten aufgeteilt worden war, von der sogenannten *Heiligen Allianz* abgesichert, einem unter der Führung Fürst Metternichs nach den Prinzipien der christlichen Religion ausgerichteten Bündnis, das nach dem endgültigen Sieg über Napoleon vom österreichischen Kaiser, dem preußischen König und dem russischen Zaren unterzeichnet worden war.<sup>167</sup> Die Parole der *Heiligen Allianz* lautete „Thron und Altar“<sup>168</sup>, und setzte auf die christliche Religion als Stütze der politischen Macht und die Aufrechthaltung des Friedens nach dem Prinzip der Solidarität. Die Hoffnungen der deutschen Nationalbewegung auf staatliche Einheit und bürgerliche Freiheit wurden schließlich enttäuscht: Zwar entstand nach langen Unterhandlungen ein *Deutscher Bund* aus 35 Fürstentümern und 4 freien Reichsstädten, dieser hatte jedoch keine politische Handlungsmöglichkeiten, sondern lediglich eine passiv-legitimierende Funktion. Das einfache Volk war nach wie vor „Untertan“ und politisch nicht vertreten. Lediglich in Süddeutschland und in einigen mitteldeutschen Staaten,

---

<sup>165</sup> Vgl. Anna Biguzzi, Thomas Herock: *Deutsche Literatur von der Klassik zur Moderne*. Torino 1997, S. 35.

<sup>166</sup> DHA, 8/1, S. 141.

<sup>167</sup> Vgl. Ladislao Mittner: *Storia della letteratura tedesca. Dal Realismo alla sperimentazione (1820-1970)*. Torino 1971, S. 15 ff.

<sup>168</sup> Ebd.

insbesondere in Baden, wurden von den Monarchen demokratische Verfassungen gewährt, was den nationalen Reformbewegungen zu zusätzlichem Aufschwung verhalf.

Unter dem Druck der in Deutschland herrschenden Unruhe und Unzufriedenheit bildeten sich in den Universitätsstädten - damals wie heute Zentren der Verbreitung neuer Ideen - die ersten sogenannten Burschenschaften, die sich als studentische Reformbewegungen verstanden und nun erstmals ein überregionales politisches Programm im Sinne des aufkommenden Nationalismus vertraten.<sup>169</sup> Im Jahr 1817 verbrannten Studenten auf dem *Wartburgfest* in Erinnerung an den Thesenanschlag Luthers von 1517 und die Völkerschlacht bei Leipzig als Symbole der Reaktion betrachtete Schriften. Nach dem Mord an dem Dichter und Staatsmann Kotzebue durch den Studenten Karl Ludwig Sand erließ der Deutsche Bund unter Metternich 1819 die *Karlsbader Beschlüsse*, in denen die bürgerlichen Rechte in nahezu allen Bereichen eingeschränkt, die Burschenschaften verboten, die Universitäten überwacht und die Zensur ausgeweitet wurde.

In diesem angespannten politischen und geistigen Klima lebten die Intellektuellen der Zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, als die Julirevolution in Frankreich ausbrach, und nicht nur Heine hoffte, da der gallische Hahn [...] jetzt zum zweitenmale gekräht, dass es nun auch in Deutschland [...] Tag wird und sich die unheimlichen Schatten und Gespenster in die letzten Schlupfwinkel des Mittelalters flüchten und die Sonnenstrahlen blitzen, [...] das holde Licht [...] uns ins Herz dringt.<sup>170</sup>

Laut der Kritik sah Heine dabei gerade die Schriftsteller und Philosophen als die ideologischen Voraussetzungen zu einer politischen Lösung der Krise,<sup>171</sup> indem sie den Bruch „mit dem Bestehenden und der Ueberlieferung im Reiche des Gedankens, ebenso wie die Franzosen im Gebiete der Gesellschaft“<sup>172</sup> vollzögen. Die Schriftsteller des *Jungen*

---

<sup>169</sup> Die sogenannte „Urburschenschaft“ wurde 1815 an der Universität Jena gegründet: die *Allgemeine Deutsche Burschenschaft*, deren Wahlspruch auf „Ehre, Freiheit und Vaterland“ lautete. Vgl. dazu: Herman Haupt (hg.): *Die Verfassungsurkunde der Jenaischen Burschenschaft vom 12. Juni 1815* (Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und der deutschen Einheitsbewegung, Bd. 1), 2. Aufl., Heidelberg 1966, S. 114-161.

<sup>170</sup> DHA, 11, S. 134.

<sup>171</sup> Gerhard Höhn: *Heine Handbuch. Zeit, Person, Werk*. Stuttgart 2004, S.267.

<sup>172</sup> DHA, 11, S. 134.

*Deutschland* feierten das historische Ereignis der Julirevolution in Frankreich als „die Voraussetzung für die Etablierung einer neuen zeitbezogenen Kunst“<sup>173</sup> und einige deutsche Autoren wie Heine und Börne wählten in der ungeduldigen Hoffnung auf größere demokratische Freiheit Frankreich zu ihrer neuen Heimat.

---

<sup>173</sup> Renate Stauf: *Zeitgeist und Nationalgeist. Literatur- und Kulturkritik zwischen nationaler Selbstbestimmung und europäischer Orientierung bei Heine, Börne und dem Jungen Deutschland*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge, Bd.43, Heft 3. Heidelberg 2003, S. 323.

## 5. Heine als Vermittler zwischen deutscher und französischer Identität

Die Frage nach Heines nationaler, religiöser und nicht zuletzt seiner ethischen Identität spielt in Hinblick auf sein Wirken als Vermittler zwischen der deutschen und französischen Kultur eine zentrale Rolle. Dabei sind die Begriffe Nation und Identität erst in der Folge der gesellschaftlichen Veränderungen durch die *Französische Revolution* um 1800 entstanden. Wie bereits angedeutet,<sup>174</sup> definierte die *Französische Revolution* die Beziehungen des Individuums zur Gesellschaft neu und erfand „die Nation im modernen Sinn als übergreifende Gemeinschaft jenseits feudaler Strukturen.“<sup>175</sup> Nationalismus wird dabei im zeitgenössischen Diskurs weniger als Folge denn als notwendige Bedingung für die Gründung der Nationen betrachtet. So schreibt etwa Ernest Gellner: „Es ist der Nationalismus, der die Nationen hervorbringt, und nicht umgekehrt.“<sup>176</sup> Nach Benedict Anderson verdanken sich die Anfänge des modernen Nationalstaatsverständnisses zwei wesentlichen Ereignissen<sup>177</sup>: der Abkehr vom traditionellen Religionsverständnis im Zuge der Aufklärung<sup>178</sup> und dem Aufkommen der ersten Massenmedien,<sup>179</sup> das heißt der Zeitungen, die die neue nationale Propaganda verbreiteten. In Deutschland entstand infolge der französischen Besatzung die erste Blüte des deutschen Nationalismus, der schließlich zu den Befreiungskriegen gegen Napoleon führte.

Um Heines besondere Identität herauszuarbeiten, empfiehlt es sich, von folgenden Prämissen auszugehen: Identität ist keine singuläre, eindeutige Größe, weil kein Mensch eine festgeschriebene Identität aus einem Guss besitzt. Stattdessen existieren in ein und derselben Person nationale, religiöse, geschichtliche und berufliche

---

<sup>174</sup> Vgl. Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit über den historischen Kontext.

<sup>175</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 25.

<sup>176</sup> Ernest Gellner: *Nationalismus und Moderne*. Hamburg 1995, S. 87.

<sup>177</sup> Vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities*. Londra/New York 1982, S. 15.

<sup>178</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 26.

<sup>179</sup> Ebd.

Identitäten nebeneinander,<sup>180</sup> die sich in stetigem Wandel befinden, einander auf vielfältige Weise beeinflussen und nicht selten innere Konflikte verursachen können. Was der moderne Sprachgebrauch schließlich als ‚Identität‘ einer Person zusammenfasst, ist letztlich eine Summe aus komplexen sozialen Zuschreibungen und den Versuchen des Individuums, diese möglichst widerspruchsfrei in das Bild seines Ichs zu integrieren.<sup>181</sup>

Heines kritische Auseinandersetzung mit Deutschland, die ihn schließlich zur Verehrung Frankreichs führte, hat ihre Wurzeln in einer gewissen Außenseiterrolle sowohl aufgrund seiner jüdischen Herkunft als auch aufgrund seiner politischen Opposition innerhalb des autoritären politischen Systems in Deutschland.

Deutscher von Geburt, aber Jude von Konfession suchte Heine jahrelang nach seiner Identität, bis er schließlich Anfang der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts Frankreich zu seiner Wahlheimat erklärte. In seiner Jugend hatte er die Entstehung eines chauvinistischen deutschen Nationalismus erlebt,<sup>182</sup> der sich infolge der französischen Besatzung seiner Stadt entwickelt hatte. Nichtsdestotrotz begann Heine schon bei Napoleons Besuch in Düsseldorf, diesen Mann und Frankreich als die Wiege der Revolution zu verehren. Als später die Folgen der Einführung des *Code Napoléon* auch in Deutschland spürbar wurden, festigte sich in Heine die Affinität gegenüber Frankreich als einem Land, das im Zuge der Säkularisierung nicht zuletzt den sozialen Status der Juden aufwertete - während im protestantischen Deutschland christliches Bekenntnis und Bekenntnis zum Nationalstaat um so fester miteinander verbunden wurden.<sup>183</sup>

Der Kulturrelativismus, den noch Johann Gottfried Herders Konzept von Volk und Nation kennzeichnete, schlug dann schnell um in einen Kulturimperialismus, der den Blick auf die Differenzen nach innen und außen zum Kampf der Kulturen umformte - in Deutschland zum

---

<sup>180</sup> Ebd., S. 26.

<sup>181</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 27 und Eric J. Hobsbawm: *Nation und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. München 1990, S. 21.

<sup>182</sup> Vgl. Ebd., S. 28.

<sup>183</sup> Vgl. Maja Razbojnikova-Frateva, Hans-Gerd Winter (Hg.): *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur*. Ebd., S. 9.

Beispiel gegen die Franzosen und gegen die Juden, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts staatsbürgerliche Gleichheit erlangten.<sup>184</sup>

Juden wurden in Deutschland vor allem als bedrohliche „Nation in der Nation“<sup>185</sup> diskriminiert und Heine wurde sich dessen spätestens bewusst, als er mit dem Studium an der Universität begann.

Im Unterschied zu vielen jüdischen Zeitgenossen wuchs Heine nicht im Ghetto auf, weil es im kleinen Düsseldorf, anders als in anderen Städten, keines gab.<sup>186</sup> In der Bolkerstraße lebten Christen und Juden miteinander.<sup>187</sup> Heines Vater engagierte sich in der jüdischen Gemeinde, hatte aber auch gute Beziehungen zu seinen christlichen Mitbürgern.<sup>188</sup>

Eine besonders gefestigte jüdische Identität existierte schon von Haus aus nicht. Der junge Heine war Jude, nicht weil er sich als solcher fühlte, sondern weil er als solcher gesehen wurde.<sup>189</sup>

Er identifizierte sich mit dem Judentum nicht als Religions- oder Nationalgemeinschaft, sondern als sozialer Gruppe.<sup>190</sup> So schrieb er im Jahr 1823 in einem Brief an Moses Moser:

Daß ich für die Rechte der Juden und ihre bürgerliche Gleichstellung enthouusiastisch sein werde, das gestehe ich, und in schlimmen Zeiten, die unausbleiblich sind, wird der germanische Pöbel meine Stimme hören, daß es in deutschen Bierstuben und Palästen wiederschallt. Doch der geborene Feind aller positiven Religionen wird nie für diejenige Religion sich zum Champion aufwerfen, die zuerst jene Menschmäkeley aufgebracht, die uns jetzt so viele Schmerzen verursacht [...].<sup>191</sup>

Auch wenn Heine keine explizit jüdische Erziehung genoss - die Heines waren keine orthodoxen Juden - ist nicht zu leugnen, dass er von der jüdischen Kultur beeinflusst wurde. Er lernte die Formen des jüdischen Lebens und Denkens im Allgemeinen, ebenso wie die

---

<sup>184</sup> Ebd., S. 10.

<sup>185</sup> Ebd., S. 11.

<sup>186</sup> Vgl. Manfred Windfuhr: *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*. Ebd., S. 7.

<sup>187</sup> Ebd.

<sup>188</sup> Vgl. ebd.

<sup>189</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 28.

<sup>190</sup> Ebd.

<sup>191</sup> HSA, XX, S. 107. Heines Brief an Moser.

entsprechenden Gebräuche der Christen.<sup>192</sup> Heines jüdische Herkunft spiegelt sich in verschiedenen seiner Werke wieder, insbesondere in *Der Rabbi von Bacherach*, aber auch in seinem *Freimut*, dem Witz und der Ungezwungenheit, mit der er die christlich-deutsche Geistlichkeit behandelte.<sup>193</sup> Aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammend, entwickelte Heine aus der bescheidenen Situation seiner Familie heraus ein entschiedenes Streben nach Ruhm und Ansehen.<sup>194</sup> Auch das kann mit seinen Erfahrungen als Jude in der deutschen Gesellschaft in Zusammenhang gebracht werden; immerhin musste man als Jude besonderen Erfolg haben, um von einer tendenziell antisemitischen Gesellschaft anerkannt zu werden. Heine war überzeugt, er brauche die Öffentlichkeit, um sich entwickeln zu können<sup>195</sup> und nutzte dazu die Zeitung als Mitteilungsorgan. Damit wurde er schließlich - eine Neuheit im damaligen Literaturbetrieb - einer der ersten deutschen Berufsschriftsteller, der von den Einnahmen seiner Werke leben musste.<sup>196</sup>

Gleichzeitig wurde Heines Wesen auch durch die rheinische Umgebung geprägt. Ihr entsprangen seine Frechheit, seine Offenheit und die Lust an Selbstentblößung und ironischer Selbstbespiegelung.<sup>197</sup> Teilnahme und Kritik an der Gesellschaft mit dem Ziel, sie von innen heraus zu verändern, das hatte im Rheinland eine lange Tradition, die sich bis heute im Karneval ausdrückt und sich als Grundhaltung in fast allen Werken Heines findet. Die mit der vorliegenden Arbeit erstmals ins Italienische übersetzte Artikelserie *Französische Maler* ist hierfür ein herausragendes Beispiel.

Als Deutscher sympathisierte Heine mit den Burschenschaften,<sup>198</sup> die sich als oppositionelle Gruppen innerhalb eines verknöcherten Staatsapparats verstanden und politische Reformen und die Einigung Deutschlands forderten.<sup>199</sup> Seine frühen Arbeiten zeigen seine nationalen

---

<sup>192</sup> Vgl. Manfred Windfuhr: *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*. Ebd., S. 6.

<sup>193</sup> Vgl. Ebd., S. 6-7.

<sup>194</sup> Ebd., S. 9.

<sup>195</sup> Ebd., S. 11.

<sup>196</sup> Vgl. ebd., S. 11-12.

<sup>197</sup> Ebd., S. 8.

<sup>198</sup> Vgl. dazu Note Nr. 169 der Einleitung der vorliegenden Arbeit.

<sup>199</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 29.

Anpassungsversuche, die jedoch scheiterten, als er aus der studentischen Burschenschaft *Allgemeinheit* ausgeschlossen wurde.<sup>200</sup> Die Unmöglichkeit, sich in die Philisterwelt, aus der er ja aber stammte, zu integrieren, muss für Heine sehr schmerzlich gewesen sein. In Zusammenhang mit Heines Ausschluss von der Universität infolge eines geplanten Duells schreibt Walter Hinck:

Die Relegation von der Universität läßt sich mit dem Bewußtsein verschmerzen, zwar für eine staatlich geächtete Mutprobe zu büßen, aber aus einer sogenannten Ehrensache ganz unbeschädigt hervorgegangen zu sein. Indem die „Allgemeinheit“ ihn ausstößt, läßt ihn gerade jene studentische Gemeinschaft fallen, deren Ehrenkodex er zu genügen glaubte. Solche Herabsetzung muß er als zynisch empfinden. So heißt es vom Identifikationsbemühen als einer Illusion Abschied zu nehmen. Heine ist verletzt. Zum ersten Mal bricht die Wunde Deutschland auf.<sup>201</sup>

Heine wollte sich in diese Gesellschaft integrieren, aber es war Deutschland, das ihn ausschloss, und zwar aufgrund einer Herkunft, die er selbst nicht als identitätsstiftend ansah.<sup>202</sup> Nichtsdestotrotz fühlte er Zeit seines Lebens als Deutscher, auch als er längst nach Frankreich übergesiedelt war und die Nachrichten aus der alten Heimat seine heftigsten Sympathien und Aversionen erregten.<sup>203</sup> Im *Buch der Lieder* heißt es:

Ich bin ein deutscher Dichter,  
Bekannt im deutschen Land;  
Nennt man die besten Namen,  
So wird auch der meine genannt.<sup>204</sup>

Seine Zerrissenheit, seinen Schmerz in Bezug auf Deutschland und die Gefühle der Heimatlosigkeit kleidete er in seinen Gedichten, wie etwa in dem Gedicht *Schöne Wiege meiner Leiden*, in das Gewand einer Liebesklage, eines bitteren Abschieds von einer enttäuschten Liebe<sup>205</sup>:

---

<sup>200</sup> Vgl. ebd.

<sup>201</sup> Walter Hinck: *Die Wunde Deutschland. Heinrich Heines Dichtung im Widerstreit von Nationalidee, Judentum und Antisemitismus*. Frankfurt am Main 1990. S. 35.

<sup>202</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 30.

<sup>203</sup> Vgl. Henri Roger Paucker: *Heinrich Heine, Mensch und Dichter zwischen Deutschland und Frankreich*, in *Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Literatur und Germanistik*, Bd. 4. Berne 1970, S. 1.

<sup>204</sup> DHA, 1/1, 222.

<sup>205</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 31-32.



Lebe wohl, du heilige Schwelle  
Da wo wandelt Liebchen traut  
Lebe wohl du heilige Stelle  
Wo ich sie zuerst geschaut.<sup>206</sup>  
[...]  
Nie wollt ich dein Herze rühren,  
Liebe hab' ich nie erleht.  
Nur ein stilles Leben führen  
Wollt ich, wo dein Odem weht.<sup>207</sup>

Hier drückt sich Heines ebenso tiefer wie vergeblicher Wunsch aus, Frieden mit seiner Heimat Deutschland zu schließen. Indem das Gefühl der Zurückweisung mit dem Ort assoziiert wird, entsprechen die Gefühle von Heimatlosigkeit denen eines erotischen Verzichts.<sup>208</sup> Die literaturwissenschaftliche Forschung betont jedoch, es sei hier nicht nur von Heines persönlicher, sondern auch von der Zerrissenheit Deutschlands die Rede, von dem tiefen Riss zwischen Kultur und politischer Nation. Heine fühle den Widerspruch des deutschen Nationalstaatsdenkens, den Konflikt zwischen nationalistischer Exklusivität und kosmopolitischer Offenheit.<sup>209</sup> Da es ihm nicht gelang, in der deutschen Gegenwart seinen Platz zu finden und ihm als Jude die vollwertige Integration in das bürgerliche Deutschland verweigert wurde, blieb ihm nur der Gebrauch der deutschen Sprache, als einem „neuralgische[n] Punkt der Identität der Deutschen“<sup>210</sup>.

Der Außenseiterposition müde entschloss er sich schließlich zu einer Konversion zum Protestantismus. Dieser Schritt entsprang keiner echten religiösen Überzeugung, sondern vielmehr dem Wunsch nach beruflicher und gesellschaftlicher Etablierung und brachte ihm noch eine weitere tiefe Enttäuschung.<sup>211</sup> Wie viele Deutsche jüdischer Herkunft war Heine überzeugt gewesen, mit der Taufe das „Entree-Billet zur europäischen Kultur“<sup>212</sup> zu erhalten, fand jedoch auch

---

<sup>206</sup> DHA, 1/1, 58.

<sup>207</sup> DHA, 1/1, 60.

<sup>208</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 30.

<sup>209</sup> Vgl. Renate Stauf: *Der problematische Europäer. Heinrich Heine im Konflikt zwischen Nationenkritik und gesellschaftlicher Utopie*. Heidelberg 1997, S. 83.

<sup>210</sup> Paul Peters: *Heinrich Heine „Dichterjude“*. Die Geschichte einer Schmähung. Frankfurt am Main 1990. S. 69 ff. und Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 34.

<sup>211</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 34.

<sup>212</sup> DHA, 7, S. 407.

nachher keine Ausstellung, weder als Jurist noch als Professor, weder in Berlin noch in München.<sup>213</sup> Natürlich können die Gründe für Heines berufliche Misserfolge und seine Außenseiterposition nicht allein auf sein Judentum zurückgeführt werden.<sup>214</sup> Zudem galt Heines berufliches Streben eigentlich dem Schreiben, mit dem er aufgrund seines kritischen Geistes jedoch bald in Konflikt mit den deutschen Zensurbehörden geriet. Die repressive Politik der Restauration, Heines wachsendes Unbehagen an der deutschen Variante des Nationalismus, seine Kritik an der Provinzialität der deutschen Fürsten und aus all diesem zusammen das Fehlen von beruflichen Aussichten in Deutschland bewegten Heine schließlich zur Übersiedlung nach Paris.<sup>215</sup>

Frankreich schien ihm die Heimat der politischen Freiheit, von der er, der sich „zu konsequentem Karrierismus“ nicht imstande fühlte,<sup>216</sup> bessere Lebenschancen erhoffte. Auch aus finanziellen Gründen verfolgte er dabei von Anfang an den Plan, auf dem französischen Literaturmarkt Fuß zu fassen.<sup>217</sup> In einem Brief an seinen Freund Wohlwill schreibt Heine im April 1823, er beabsichtige, in Frankreich ansässig zu werden, in französischer Sprache weiterzuschreiben und Karriere in der Diplomatie zu machen.<sup>218</sup>

Heines Krise in Bezug auf Deutschland hatte sich bereits ein Jahr zuvor in seinem Verhältnis zur deutschen Sprache gezeigt:

Alles was deutsch ist, ist mir zuwider. [...] Alles Deutsche wirkt auf mich wie ein Brechpulver. Die deutsche Sprache zerreißt meine Ohren. Die eignen Gedichte ekeln mich zuweilen an, wenn ich sehe, daß sie auf Deutsch geschrieben sind. Sogar das Schreiben dieses Billets wird mir sauer, weil die deutschen Schriftzüge schmerzhaft auf meine Nerven wirken.<sup>219</sup>

Im Juni 1823 heißt es dazu in einem Brief an seinen Freund Varnhagen:

---

<sup>213</sup> Vgl. Kapitel 2 der Einleitung der vorliegenden Arbeit.

<sup>214</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 34.

<sup>215</sup> Vgl. ebd.

<sup>216</sup> Dolf Sternberger: *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*. Hamburg und Düsseldorf 1996, S. 61.

<sup>217</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 36.

<sup>218</sup> Vgl. HSA, XX, S. 73. Heines Brief an Wohlwill vom 7.4.1823.

<sup>219</sup> Ebd., S. 50.

Man kann sich doch im Deutschen gar nicht gut ausdrücken, und ich besonders kann mir in dieser Sprache nicht gut helfen, und muß, wie in diesem Briefe geschieht, meine mächtigsten Gefühlen unterdrücken.<sup>220</sup>

Am 7. März 1824 gibt er jedoch zu:

Ich weiß daß ich eine der deutschesten Bestien bin, ich weiß nur zu gut daß mir das Deutsche das ist, was dem Fische das Wasser ist, daß ich aus diesem Lebenslement nicht heraus kann.<sup>221</sup>

Diese Sätze illustrieren die Diskrepanz in Heines Wesen, die er Zeit seines Lebens nicht überwinden sollte: Er wünschte sich in Paris zu leben und hegte als Chronist eine Vorliebe für alles Französische. Gleichzeitig fühlte er sich aber nach wie vor als Deutscher und blieb als Dichter an seine Muttersprache gebunden. Als die Revolution in 1830 in Frankreich ausbrach, schrieb er begeistert:

Fort ist meine Sehnsucht nach Ruhe. Ich weiß jetzt wieder was ich will, was ich soll, was ich muß... Ich bin der Sohn der Revolution und greife wieder zu den gefeyten Waffen, worüber meine Mutter ihren Zaubersegen ausgesprochen.<sup>222</sup>

Das aussagekräftigste Dokument über Heines Entschluss, nach Paris überzusiedeln ist sein Brief an Varnhagen vom 19. November 1830, in dem er eine persönliche Bilanz aus den Geschehnissen zog:

Wie es Vögel giebt die irgend eine physische Revolution, etwa Gewitter, Erdbeben, Ueberschwemmungen etc vorausahnen, so giebt Menschen denen die sozialen Revolutionen sich im Gemüthe voraus ankündigen, und denen es dabey lähmend betäubend und seltsam stockend zu Muthe wird. So erkläre ich mir meinen diesjährigen Zustand bis zum Ende July. Ich befand mich frisch und gesund und konnte nichts treiben als Revolutionsgeschichte, Tag und Nacht. Zwey Monath badete ich in Helgoland, und als die Nachricht der großen Woche dort anlangte, wars mir als verstände sich das von selbst, als sey es nur eine Fortsetzung meiner Studien.<sup>223</sup>

Dann setzte er mit trauriger Niederschlagenheit fort:

Im Herzen fühl ich mich sehr frey und frisch und denke noch großes zu thun. Aber täglich verdüstert sich mehr und mehr meine äußere Lage, und die Studien, die mich so stark ergriffen und obendrein die Weltereignisse haben mich meinen eignen Angelegenheiten leider mehr entfremdet, als ich gegen mich selbst verantworten kann.<sup>224</sup>

---

<sup>220</sup> HSA, XX, S. 95. Heines Brief an Varnhagen vom 17.6.1823.

<sup>221</sup> HSA, XX, S. 95. Heines Brief an Rudolf Christiani vom 7.3.1824.

<sup>222</sup> DHA, 11, S. 50.

<sup>223</sup> HSA, XX, S. 421 f. Heines Brief an Varnhagen vom 19.11.1830.

<sup>224</sup> Ebd.

Am 1. April 1831 war dann die endgültige Entscheidung getroffen:

Jetzt glaube ich an neue Rückschritte, bin voller schlechten Prophezeihungen – und träume jede Nacht ich packe meinen Koffer und reise nach Paris, um frische Luft zu schöpfen, ganz den heiligen Gefühlen meiner neuen Religion mich hinzugeben, und vielleicht als Priester derselben die letzten Weihen zu empfangen.<sup>225</sup>

Heines neue Religion war die Doktrin des Saint-Simonismus, die von Claude-Henry de Rouvroy, dem Comte de Saint-Simon entwickelt worden war und die Heine als sein „neues Evangelium“<sup>226</sup> bezeichnete. Die Forschung sieht in seinem Eifer für diese Doktrin den Auslöser seiner endgültigen Entscheidung, Deutschland zu verlassen.<sup>227</sup> Was Heine an dieser Bewegung anzog, das war die Bejahung der Freiheit und die Betonung des Mitgefühls gegenüber dem sozialen Elend, ihr Einsatz für die Abschaffung der Geburtsprivilegien der wenigen Adligen und für die Verbesserung der physischen und moralischen Lebensbedingungen der zahlenmäßig weitaus größeren, niedrigen sozialen Klassen. Jedoch ist zu betonen, dass Heine kein treuer Anhänger dieser Schule war, sondern auch hier eher ein kritischer Weggefährte.<sup>228</sup>

Am spürbarsten wird der saint-simonistische Gedanke, laut dem die Ästhetik der sozialen Frage untergeordnet ist, innerhalb der *Französischen Maler* im Bereich der Kunst: Malerei, Musik und Dichtung sollten die Entwicklung und Unterstützung der Gesellschaft zum Ziel haben und Künstler für die moralische Erziehung der Öffentlichkeit Sorge tragen und sozusagen als Priester einer neuen Gesellschaft fungieren.<sup>229</sup>

Seit seinen Kindheitstagen war Heine positiv von französischen Einflüssen auf das soziale und politische Leben geprägt.<sup>230</sup> Seine Frankreichverehrung beruhte auf drei Faktoren: auf Heines Bewunderung für Napoleon, für die Revolution und den französischen

---

<sup>225</sup> Ebd., S. 435. Heines Brief an Varnhagen vom 1.4.1831.

<sup>226</sup> Ebd., S. 432.

<sup>227</sup> Vgl. DHA, 12/2, S. 513 und Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 45.

<sup>228</sup> Julia Betzl: *H. Heine und die „neue Kunst“*. Ebd., S. 11-12.

<sup>229</sup> Vgl. DHA, 12/2, S. 517-519.

<sup>230</sup> Vgl. Kapitel 2 der Einleitung der vorliegenden Arbeit.

„Nationalcharakter“.<sup>231</sup> Alle drei Faktoren standen dabei unter dem gemeinsamen Zeichen eines Ausbruchswillens in Richtung des politischen und gesellschaftlichen Fortschritts.<sup>232</sup> Während die offizielle nationalistische Rhetorik in Deutschland den Unterdrückungscharakter der französischen Besatzung betonte, schilderte Heine die Situation im französisch besetzten Deutschland als den Beginn einer neuen Zukunft.

Und der Kaiser mit seinem Gefolge ritt mitten durch die Allee, die schauernden Bäume beugten sich vorwärts, wo er vorbeikam, die Sonnenstrahlen zitterten furchtsam neugierig durch das grüne Laub, und am blauen Himmel oben schwamm sichtbar ein goldner Stern. [...] Es war eine sonnig-marmorne Hand, eine mächtige Hand, eine von den beiden Händen, die das vielköpfige Ungeheuer der Anarchie gebändigt und den Völkerzweikampf geordnet hatten – und sie klopfte gutmütig den Hals des Pferdes. Auch das Gesicht hatte jene Farbe, die wir bei marmornen Griechen – und Römerköpfen finden, die Züge desselben waren ebenfalls edel gemessen, wie die der Antiken, und auf diesem Gesichte stand geschrieben: Du sollst keine Götter haben außer mir.<sup>233</sup>

Napoleon erscheint hier zunächst als Erlöserfigur. Die anfangs nur wenig ironische mythisierende Sicht auf den französischen Kaiser hat Heine jedoch bald differenziert<sup>234</sup>:

Ich bitte dich, lieber Leser, halte mich nicht für einen unbedingten Bonapartisten; meine Huldigung gilt nicht den Handlungen, sondern aus geheimer Vorliebe für Aristokratismus.<sup>235</sup>

In der Tat erkannte Heine, dass seine Verehrung Napoleons nicht die realpolitische Figur betraf, die im Gegenteil genau jenes Prinzip des Despotismus verkörperte, das Heine Zeit seines Lebens bekämpfte, sondern eine utopische Idee.<sup>236</sup>

Daneben faszinierte Heine auch das Phänomen der Revolutionen in Frankreich, die er aus historischer Distanz betrachtete. Die Französische Revolution erzeugte einen politischen, gesellschaftlichen und geistigen Wandel,<sup>237</sup> der die Menschen auch dann noch prägte, als die

---

<sup>231</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 37.

<sup>232</sup> Vgl. ebd.

<sup>233</sup> DHA, 6, S. 194.

<sup>234</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 39-40.

<sup>235</sup> DHA, 7/1, S. 68.

<sup>236</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 39-40.

<sup>237</sup> Ebd.

Revolution selbst schon gescheitert war. So zeigte sich Heine insbesondere von der Juli-Revolution begeistert, die seiner Meinung nach die große Revolution von 1789 vollenden sollte. Beide Revolutionen dienten für ihn nach dem Ziel der Emanzipation der Menschheit. In den *Englischen Fragmenten* heißt es dazu:

Mit der Ausbildung der Gesellschaftlichkeit in Frankreich mußte daher auch das Bedürfnis nach Gleichheit entstehen, und wenn auch der Grund der Revolution im Budget zu suchen ist, so wurde hier doch zuerst Wort und Stimme verliehen, von jenen Geistreichen Roturiers, die in den Salons von Paris mit der hohen Noblesse scheinbar auf einem Fuß der Gleichheit lebten, und doch dann und wann, sei es nur durch ein kaum bemerkbares, aber desto tiefer verletzendes Feudallächeln, an die große, schmachvolle Ungleichheit erinnert wurden [...].<sup>238</sup>

An Frankreich begeisterte ihn außerdem der unbedingte Aktionismus, mit dem die jeweiligen Generationen die Revolutionen vorantrieben hatten. Er setzte die Franzosen dem deutschen Volk entgegen, da, seiner Beobachtung nach, östlich des Rheins über Freiheit und Gleichheit bestenfalls nur philosophiert werde<sup>239</sup>: „Wahrlich, Ihr verdient es, frei zu sein, Ihr Franzosen, denn Ihr tragt die Freiheit im Herzen.“<sup>240</sup>

Was die Deutschen betrifft, so bedürfen sie weder der Freiheit noch der Gleichheit. Sie sind ein spekulatives Volk, Ideologen, Vor- und Nachdenker, Träumer, die nur in der Vergangenheit und in der Zukunft leben und keine Gegenwart haben.<sup>241</sup>

Demgegenüber pries Heine die französische Lebensart, insbesondere in Bezug auf die Geselligkeit:

Die Franzosen sind kein häusliches Volk, sondern ein geselliges, sie lieben kein schweigendes Beisammensitzen, [...] sie laufen plaudernd vom Caféhaus nach dem Kasino, vom Kasino nach den Salons, ihr leichtes Champagnerblut und angeborenes Umgangstalent treibt sie zum Gesellschaftsleben, und dessen erste und letzte Bedingung, ja dessen Seele ist: die Gleichheit.<sup>242</sup>

Mit Frankreich meinte Heine in erster Linie Paris.<sup>243</sup> Sein Frankreichbild war durch sein Bild von der Hauptstadt geprägt, in der eine hedonistische Lebenslust herrschte,

---

<sup>238</sup> DHA, 7/1, S. 210.

<sup>239</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 44.

<sup>240</sup> DHA, 7/1, S. 211.

<sup>241</sup> Ebd.

<sup>242</sup> Ebd., S. 210.

<sup>243</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 44.

und Heine war überzeugt, dass Revolution, Emanzipation und Lustprinzip miteinander verbunden waren.<sup>244</sup> Insbesondere der saint-simonistische „Gedanke, dass politische Befreiung auch die Befreiung von ästhetischen Zwängen bedeutete, bot für den lebenslustigen Genussmenschen enormes Identifikationspotential“<sup>245</sup>. Das revolutionäre und vitale Frankreich galt ihm als Gegenmodell zum faulen, provinziellen und rückständigen Deutschland.<sup>246</sup>

Heine identifizierte sich mit Frankreich und nannte sich selbst einen „Sohn der Revolution“<sup>247</sup>, obwohl er an den revolutionären Kämpfen nicht direkt teilnahm. Dieser Umstand wirkte seinem revolutionären Sendungsbewusstsein und seinem Selbstverständnis als politischem Schriftsteller jedoch nicht entgegen. Heine wollte als Vermittler zwischen der jüdischen, deutschen und französischen Kultur auftreten und hoffte, durch den geistigen Austausch zwischen den beiden Ländern, Deutschlands Reformpotential fruchtbar zu machen.<sup>248</sup> Sein Ziel war es, „die Völker einander näher zu bringen“<sup>249</sup> und „einen inkarnierten Kosmopolitismus“<sup>250</sup> zu verwirklichen, indem er mit der öffentlichen Verbreitung französischen Gedanken- und Kulturguts an einem Umschwung auch in Deutschland mitarbeitete. Insgesamt lässt sich also sagen, dass Heines Identitätskonzept vor allem ein „Programm der Offenheit“<sup>251</sup> gegenüber den unterschiedlichen Kulturen darstellte, ein Programm, das er nicht nur in Deutschland, sondern auch während seines zunächst freiwilligen und später erzwungenen Exils in Frankreich unermüdlich weiterverfolgte.

---

<sup>244</sup> Vgl. Ebd., S. 44-45.

<sup>245</sup> Ebd., S. 45.

<sup>246</sup> Vgl. ebd.

<sup>247</sup> DHA, 11, S. 50.

<sup>248</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 44.

<sup>249</sup> HSA, XXI, S. 52.

<sup>250</sup> Ebd.

<sup>251</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 44.

## 6. Französische Maler: Heines Grundintentionen und thematische Schwerpunkte

Als Heine im Mai 1831 die deutsch-französische Grenze überquerte und in „das neue Jerusalem“<sup>252</sup> übersiedelte, hatte er noch keine Vorstellung, wie lange er dort bleiben wollte und welche Themen er als Schriftsteller behandeln würde.<sup>253</sup> Die ersten Wochen verbrachte er im deutschen Bekanntenkreis mit Börne, Beer und Meyerbeer, versuchte aber gleichzeitig, einen Überblick über die Situation in der französischen Hauptstadt zu bekommen, ihre Sehenswürdigkeiten kennenzulernen und sich in die verschiedenen Zeitungen einzulesen.<sup>254</sup> Paris war mit 20 Museen und etwa 35 Kunstschulen schon damals eine der bedeutendsten Kunststädte Europas<sup>255</sup> und aufgrund seines „großen Interesses an bildender Kunst“<sup>256</sup> wurde Heine bald „ein fleißiger Museumsgänger in allen Orten“<sup>257</sup>. Besonders interessierte er sich für den *Salon*, die öffentliche Kunstausstellung der *Académie Royale de la peinture*, die seit 1667 jährlich unter dem Patronat des Königs im *Salon Carré* des Pariser Louvre stattfand.

Der *Salon* des Jahres 1831 war, als erste Kunstausstellung nach der Revolution von 1830, mit großer Spannung erwartet worden und wurde schon im Vorfeld als „künstlerische Bestandsaufnahme der Julirevolution und des frühen Bürgerkönigtums rezeptiert“<sup>258</sup>. Sie galt als Spiegel der neuen

---

<sup>252</sup> DHA, 7/1, S. 269.

<sup>253</sup> Vgl. Gerhard Weiß: *Heinrich Heines „Französische Maler“ (1831) – Sprachkunstwerk und Referat. Eine rezeption- und einflußgeschichtliche Studie über Literatur und Malerei* in: Heine-Jahrbuch 1980, 19. Jahrgang, hrsg. von Joseph A. Kruse, Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf. Hoffmann und Campe Verlag, S. 78.

<sup>254</sup> Vgl. ebd.

<sup>255</sup> Vgl. *L'Artiste*, 1835, S. 160.

<sup>256</sup> Bernd Kortlander: *Heinrich Heine*, Stuttgart, Reclam 2003, S. 236.

<sup>257</sup> Ebd.

<sup>258</sup> Irmgard, Zepf: *Denkbilder*. Ebd., S. 65.



„Kommunikationssituation“<sup>259</sup>, in der sich Künstler, Kunstkritiker, Kunst und Politik auf engstem Raum begegneten.<sup>260</sup> Die sozialpolitische Debatte um dieses Ereignis war dem deutschen Leser in dieser Form unbekannt.<sup>261</sup> Unter den 3182 im Katalog aufgeführten Werken konzentrierte sich Heine insbesondere auf Genre-, Porträt- und Historienmalerei. Landschafts- und Seebilder, Statuen, Gravuren, Medaillen, Lithographien und architektonische Entwürfe<sup>262</sup> interessierten ihn weniger: Als politisch und gesellschaftlich denkender Künstler<sup>263</sup> beschäftigte er sich vor allem mit den Werken, die in der öffentlichen Diskussion „am präsentesten waren“<sup>264</sup>.

Innerhalb der Literaturwissenschaft ist über Heines Interesse an der bildenden Kunst viel geforscht worden, und man scheint sich darüber einig, dass Heine selbst wenig malerisches oder musikalisches Talent hatte und seine theoretischen Kenntnisse sowohl auf dem Gebiet der Musik als auch auf dem der bildenden Kunst eher schwach waren.<sup>265</sup> In seiner Jugend hatte er seine kunstkritische Urteilskraft in der Düsseldorfer Gemäldegalerie geschult.<sup>266</sup> Anregungen zur literarischen Kunstbetrachtung erhielt er später durch den Umgang in Malerkreisen, die Begegnung mit Peter Cornelius, die Freundschaft mit dem rheinischen Maler Theophil Gassen und über ein gewisses Interesse für Schellings und Winkelmanns kunsttheoretische Schriften und die Lektüre der Werke von Wackenroder und Lessing.<sup>267</sup> Im *Nachtrag* zu den *Französischen Malern* schreibt Heine zuversichtlich: „Mein Wort ist vielleicht ein nützlicher Beitrag zur Geschichte der Malerei“<sup>268</sup> – und tatsächlich

---

<sup>259</sup> Ebd., S.64.

<sup>260</sup> Ebd.

<sup>261</sup> Ebd.

<sup>262</sup> Gerhard Weiß, *Heinrich Heines „Französische Maler“ (1831)*. Ebd., S. 79.

<sup>263</sup> Ebd., S. 80.

<sup>264</sup> Irmgard Zepf, *Denkbilder*. Ebd., S. 74.

<sup>265</sup> Vgl. Gerhart Söhn, *In der Tradition der literarischen Kunstbetrachtung. Heinrich Heines 'Französische Maler'* in : Heine-Jahrbuch 1978, 17. Jahrgang, hrsg. von Joseph A. Kruse. Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf, S. 10.

<sup>266</sup> Ebd.

<sup>267</sup> Ebd.

<sup>268</sup> DHA, 12/1, S. 53 und S. 136 der vorliegenden Arbeit.

fanden seine literarischen Kunstbetrachtungen bei der Kritik große Beachtung, gerade weil sie eigene Sichtweisen enthalten, die über die bis dahin übliche akademisch-technische Kunstkritik hinausgehen. Heines Betrachtungen über die bildende Kunst sind eher politische Reflexionen über die Bildthemen als kunstwissenschaftliche Kritiken.<sup>269</sup> Diesbezüglich schreibt sein Biograph Max J. Wolff:

Der Inhalt der Gemälde ist [ihm] das Wichtigste, es kommt ihm zunächst darauf an, was der Maler darstellt und erst in zweiter Linie, wie er es darstellt [...]. Unter dieser überwiegend stofflichen Betrachtungsweise leiden die gesamten Ausführungen, nur selten wird die Form und die Farbe, also gerade das, was das Wesen der Malerei ausmacht, gewürdigt.<sup>270</sup>

Heine war kein Kunsthistoriker und wollte das auch nie sein. Stattdessen betrachtete er Malerei als Spiegel der politischen Gegenwart und wollte über die Beurteilung von Kunst einen unmittelbaren Einfluss auf die Wirklichkeit nehmen. Nach anfänglicher Kritik fasst Börne die wahre Intention von Heines Artikelserie zu den *Französischen Malern* demnach sehr treffend zusammen, wenn er schreibt:

Heines Aufsatz im *Morgenblatte* über die Pariser Gemäldeausstellung enthält doch wunderschöne Sachen. [...] Die Kunstseite der beurteilten Gemälde ist natürlich am wenigsten berührt, denn dafür hatte er kein Interesse, weil er davon keine Kenntnisse hat. Die Gemälde sind bloß benutzt, deren historische Stoffe historisch zu besprechen. Es ist dieses eine sehr gefällige Art, sich über Geschichte und geschichtliche Personen zu äußern. [...] Es ist eine leichte und angenehme Art, Geschichte zu lernen und zu lehren.<sup>271</sup>

In der Tat war das Jahr 1831 ein Meilenstein in der Entwicklung der französischen Malerei<sup>272</sup> und auch die Kunstkritik erfuhr durch den Salon und die zahlreichen Besprechungen in den Zeitungen einen neuen Aufschwung. Auf künstlerischem Gebiet herrschte bis dahin die Romantik, die sich in Frankreich anders als in Deutschland ausdrückte.<sup>273</sup> In beiden Ländern sehnte man sich nach Veränderung, aber während die deutsche Romantik vor allem eine sentimentale Abwendung von der Aufklärung darstellte und sich auf das Mittelalter als ein

---

<sup>269</sup> Angelika Waschinsky: *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd., S. 257.

<sup>270</sup> Max J. Wolff, *Heinrich Heine*. München 1922, S. 387.

<sup>271</sup> Börne, DHA, 5/1, S. 77 f. e S. III f.

<sup>272</sup> Vgl. Gerhart Söhn, *Heinrich Heines 'Französische Maler'*. Ebd., S. 30.

<sup>273</sup> Vgl. ebd.

mystisches goldenes Zeitalter bezog, widmete sich die französische Romantik vor allem der Gegenwart.<sup>274</sup> Die Bilder des *Salon* wurden in Frankreich als Ausdruck ihrer Epoche rezipiert.

Heine unterteilt sein Werk *Französische Maler* nach den acht bekannten Malern, die er aus den zahlreichen Ausstellenden des *Salon* 1831 ausgewählt hatte, um sie einem deutschen Publikum vorzustellen. Ihre Namen bilden die Titel der einzelnen Kapitel: Scheffer, Vernet, Delacroix, Decamps, Lessore, Schnetz, Robert und Delaroche.<sup>275</sup> Im Jahr 1833 verfasste Heine einen weiteren Salonbericht, den er dann als *Nachtrag* der Buchauffassung des Berichts von 1831 beifügte. Dieser enthält einen kritischen Blick auf den eingesetzten Stillstand der Kunst und entwickelt eine Art Prophezeiung über die weiteren Entwicklungen in der Kunst und im Zeitgeschehen.<sup>276</sup> Der Autor meldet sich hier als ein „progressiver Ästhet“<sup>277</sup> zu Wort und ruft – tief von saint-simonistischer Lehre geprägt – eine neue Kunstepoche aus, in der Kunst und politisches Zeitgeschehen eng ineinandergreifen.<sup>278</sup> Kunst wird bei ihm zu einem „Instrumentarium der gesellschaftlichen Erneuerung“.<sup>279</sup>

Die Artikelserie beginnt mit einer Analyse des bedauerlich marginalen Interesses der Öffentlichkeit an der Kunst, das angesichts der angespannten politischen Lage dieser Tage jedoch verständlich wird: Das Publikum sei „anderwärts beschäftigt und mit ängstlicher Politik erfüllt“<sup>280</sup>. Nach der Auflösung des Mäzenatentums, das vordem von Kirche und Adel besorgt wurde und im Zuge der bürgerlichen Revolutionen in die Krise geraten ist<sup>281</sup>,

---

<sup>274</sup> Vgl. ebd. S. 19.

<sup>275</sup> Vgl. Angelika Waschinsky: *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd., S. 244.

<sup>276</sup> Vgl. ebd.

<sup>277</sup> Gerhart Söhn: *Heinrich Heines 'Französische Maler'*. Ebd., S. 30.

<sup>278</sup> Vgl. Ebd., S. 30.

<sup>279</sup> Wernen Hoffmann, *Heine und die Malerei der Zukunft*, in: Heine Jahrbuch 1981, 20. Jahrgang, hrsg. von Joseph A. Kruse, Heinrich-Heine-Institut des Landeshauptstadt Düsseldorf. Düsseldorf 1981, S. 82.

<sup>280</sup> DHA, 12/1, S. 11 und S. 64 der vorliegenden Arbeit.

<sup>281</sup> Vgl. Angelika Waschinsky: *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd., S. 256.

erscheinen Heine die Bilder des *Salon* nunmehr als „eine Sammlung zusammengeraffter Kinder aus einem Waisenhaus“<sup>282</sup>:

Jeder Maler malt jetzt auf eigene Hand und für eigene Rechnung; die Tageslaune, die Grille der Geldreichen oder des eigenen müßigen Herzens giebt ihm den Stoff, die Palette giebt ihm die glänzendsten Farben, und die Leinwand ist geduldig.<sup>283</sup>

Das ist die Konsequenz für den modernen freischaffenden Künstler: Er muss sich dem Geschmack des Publikums anpassen, um Geld zu verdienen.<sup>284</sup> In der aufkommenden kapitalistischen Industriegesellschaft ist auch die Kunst zur Ware geworden und wenn Heine in seinem Bericht auf die bizarren Effekte des bürgerlichen Kunstmarkts verweist, dann weiß er, wovon er spricht, da er sie in der Problematik des Berufsschriftstellertums bereits selbst erfahren hat.<sup>285</sup>

Das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Gestaltung und Zeitgeschehen<sup>286</sup> und das Verhältnis von Kunst und Engagement<sup>287</sup>, Ästhetik und Politik, kennzeichnen die Struktur des gesamten Textes.<sup>288</sup> Heine beurteilt die Bilder nach ideologischen Gesichtspunkten und mit einem sehr persönlichen Blick, wobei er sich zu Beginn des Textes vorgenommen hatte, damit lediglich „die öffentliche Meinung zu referiren“<sup>289</sup>:

Sie ist von der meinigen nicht sehr abweichend. Beurtheilung technischer Vorzüge oder Mangel will ich, so viel als möglich, vermeiden. Auch ist dergleichen von wenig Nutzen bey Gemälden, die nicht in öffentlichen Gallerien 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 seyn.<sup>290</sup>

---

<sup>282</sup> DHA, 12/1, S. 11 und S. 64 der vorliegenden Arbeit.

<sup>283</sup> Ebd.

<sup>284</sup> Vgl. Angelika Waschinsky, *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd. S. 257.

<sup>285</sup> Vgl. ebd.

<sup>286</sup> Ebd., S. 243.

<sup>287</sup> Wolfgang Kutteneuler (Hg.), *Heinrich Heine: Artistik und Engagement*. Stuttgart, Metzler 1977.

<sup>288</sup> Vgl. Angelika Waschinsky, *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd. S. 257.

<sup>289</sup> DHA, 12/1, S. 12 und S. 66 der vorliegenden Arbeit.

<sup>290</sup> Ebd.

Indem er die Methode des klassischen Kunsthistorikers ablehnt und stattdessen das konkrete Interesse der deutschen Leserschaft in den Mittelpunkt seiner Kunstbetrachtungen rückt, definiert Heine seine Rolle als literarischer „Vermittler zwischen Deutschland und Frankreich“<sup>291</sup> für eine breite Öffentlichkeit. Sein Text markiert dabei das Spannungsfeld zwischen subjektivem Erleben und gesellschaftlichem Diskurs. Seine Beschäftigung mit der Verflechtung von „Kunstreflexionen und politischer Reflexion“<sup>292</sup> wird durch das journalistische Vorhaben, eine tagesaktuelle Schilderung der Ausstellungsatmosphäre zu schaffen, von Anfang an legitimiert.

Heine [entwickelt] seine eigene Vorstellungen über ein Verhältnis zur Kunst, das zukunftsweisende Bedeutung hat: Auch im Gemäldebericht ist trotz der kunstbezogenen Thematik nicht mehr die ‚Kunstidee‘ Mittelpunkt des Ganzen. Auch hier treten die ‚Interessen der Zeit‘ auf [...].<sup>293</sup>

Die besprochenen Bilder werden Mittel zum Zweck, um Heines Konzeption von Kunst, Politik und Geschichte zu transportieren.<sup>294</sup>

Der Text erscheint damit, wie eingangs bereits gesagt, als eine zweifache Transferleistung: auf kultureller Ebene als Vermittlung französischer Malerei nach Deutschland – mit dem politischen Ziel, ihre progressiven Diskurse auch in Deutschland virulent zu machen und eine Parallelisierung der beiden Länder zu fördern – und zweitens auf einer intermedialen Ebene als Übersetzung bildlicher Darstellungen in Literatur.<sup>295</sup> Es ist bemerkenswert, dass sowohl die Zeitungsfassung als auch die Buchfassung ohne einen Bildanhang erschienen: Damit war der Leser in seiner Urteilsbildung ausschließlich auf den Text und die Interpretation des Autors angewiesen.<sup>296</sup>

Kunst – die Malerei wie auch der literarische Text – erhält hier eine wesentliche Funktion: Sie wird Mittel und

---

<sup>291</sup> Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 5.

<sup>292</sup> Ebd.

<sup>293</sup> Irmgard Zepf: *Denkbilder*. Ebd., S. 74.

<sup>294</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 94.

<sup>295</sup> Vgl. ebd.

<sup>296</sup> Vgl. ebd. S. 90.

Kristallisationspunkt eines Nachdenkens, das dem Leser dazu dienen soll, sich aus seinen schlechten Lebensumständen zu befreien und die politischen Verhältnisse zu verändern. Daher fokussiert Heine von der Porträtmalerei bis hin zum Historiengenre lediglich wenige Bilder, die ihm dazu am geeignetsten erscheinen. Er beschreibt Könige, die breite Masse des Volkes, Adlige und das Bürgertum, und spiegelt Gegenwart und Vergangenheit ineinander<sup>297</sup>: Die Historie wird zum Impulsgeber für künftige Ereignisse.<sup>298</sup>

Den Anfang der Artikelserie bilden – nicht zufällig – zwei Sujets aus dem kulturellen Kontext Deutschlands, mit denen der Autor hofft, das Interesse seiner deutschen Adressaten an der französischen Ausstellung zu wecken: Ary Scheffers *Faust in der Studierstube* und *Gretchen am Spinnrad*. Heines „subjektive und eigenwillige Interpretation“<sup>299</sup> zeigt sich bereits in der Präsentation dieses ersten Malers. Nach Heine dient jedes Kunstwerk der „Veranschaulichung einer Idee“<sup>300</sup>. Jedem Kunstwerk liegt eine Idee zugrunde, die der Autor der *Französischen Maler* dem Leser zunächst verhüllt, um sie dann umso deutlicher hervortreten zu lassen.

Insgesamt handelt es sich hierbei um einen wechselseitigen und transmedialen Kulturtransfer<sup>301</sup>, der mit dem Begriff der „Transkulturation“<sup>302</sup> bezeichnet wird: Der französische Maler verarbeitet ein Sujet aus der deutschen Literatur<sup>303</sup> zu einem Bild, das dann über die literarische Besprechung durch den journalistischen Kulturvermittler Heine dem deutschen Publikum wieder in einem neuen Licht gezeigt wird.

Die Figur des *Faust* erscheint in Heines Bildbesprechung als Symbol einer „gebrochenen

---

<sup>297</sup> Vgl. Angelika Waschinsky, *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd., S. 244.

<sup>298</sup> Vgl. Gerhard Weiß, *Heinrich Heines 'Französische Maler' (1831)*. Ebd., S. 78.

<sup>299</sup> Gerhart Söhn, *Heinrich Heines 'Französische Maler'*. Ebd., S. 22.

<sup>300</sup> Angelika Waschinsky, *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd., S. 269.

<sup>301</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 92.

<sup>302</sup> Peter Burke: *Kultureller Austausch*. Frankfurt am Main 2000, S. 13.

<sup>303</sup> Vgl. Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 90.

Romantik<sup>304</sup>, gegen die der Autor bereits früher kritische Vorwürfe gerichtet hatte. Da Heine an dieser Stelle die Maltechnik, „jene mürrisch gefegte, gewischte Malerei, jene todmüden Farben mit unheimlich vagen Umrissen“<sup>305</sup> nicht unerwähnt lässt, erscheint Faust, die Personifikation des deutschen Geisteslebens, im bitter-ironischen Kontext einer Ästhetik des Hässlichen<sup>306</sup>, als „eine schöne Ruine, die der Mond beleuchtet“<sup>307</sup>. Hinter *Fausts* Stirn sieht der Leser mit Heine böse Gespenster lauern.<sup>308</sup> *Faust* steht für den Idealismus, er ist „Repräsentant des abstrakten Reflektierens, der politischen Abstinenz und nicht zuletzt der politischen und sozialen Misere“<sup>309</sup>. Er verkörpert die defätistische Resignation im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts: Der Begriff „faustisch“ bezeichnete zu dieser Zeit Passivität, Weltfremdheit und Verfall.<sup>310</sup> Demgegenüber erscheint *Gretchen* als Personifikation des „gefesselten und geknechteten Lebens“<sup>311</sup>. Wie *Faust* steht auch die Figur des *Gretchens* in starkem Kontrast zur vergleichsweise pragmatischeren, aktiveren Haltung der Franzosen.<sup>312</sup> Sie steht für Harmonie, für ein kleinbürgerlich idealisiertes, schwaches Deutschland und ruft im Betrachter Heine – und damit auch in Heines Leser – eine leicht ironische Rührung hervor:

[...] Sie ist viel mehr sentimental als naiv, und viel mehr idealisch als graziös. Vielleicht ist sie zu treu und zu ernsthaft, um graziös sein zu können, denn die Grazie besteht in der Bewegung. [...] Sie [Gretchen] ist ein deutsches Mädchen, und wenn man ihr tief hineinschaut in die melancholischen Veilchen, so denkt man an Lindenbäume, an Hölty Gedichte, an den steinernen Roland vor dem Rathhaus, an den alten Conrektor, an seine rosige Nichte, an das Forsthaus mit den Hirschgeweihen, an schlechten Tabak und gute Gesellen, an Großmutter Kirchhofgeschichten, an treuherzige Nachtwächter, an Freundschaft, an erste Liebe, und allerley andere süße Schnurrpfeifereyen. – Wahrlich Scheffers Gretchen kann nicht beschrieben werden. Sie hat mehr Gemüth als Gesicht. Sie ist eine

---

<sup>304</sup> Ebd., S. 91.

<sup>305</sup> DHA, 12/1, S.12 und S. 66 der vorliegenden Arbeit.

<sup>306</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 91.

<sup>307</sup> DHA, 12/1, S. 13 und S. 68 der vorliegenden Arbeit.

<sup>308</sup> Vgl. Gerhart Söhn, *Heinrich Heines 'Französische Maler'*. Ebd., S. 22.

<sup>309</sup> Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 7.

<sup>310</sup> Ebd.

<sup>311</sup> Ebd., S. 8.

<sup>312</sup> Vgl. ebd.

gemalte Seele. Wenn ich bey ihr vorüberging, sagte ich immer unwillkürlich: Liebes Kind!<sup>313</sup>

Das *Gretchen*, das Heine hier entwirft, ist von einer Abwesenheit von „Bewegung“ geprägt, die für das Fehlen von politischem Aktivismus steht.<sup>314</sup> *Gretchen* symbolisiert und illustriert den passiven Glauben an die Vergangenheit, an das Bestehende, an die reaktionäre Restauration.<sup>315</sup> Die Figur spiegelt in ihrer Verbindung von kleinbürgerlicher Idylle und Romantizismus, von Adynamik und Unfreiheit Heines Sicht auf die politisch-soziale Situation in Deutschland der Restaurationszeit wieder.<sup>316</sup> Diese Sicht ist selbstverständlich auch Heines persönlicher Situation geschuldet, der Situation eines aus Deutschland Vertriebenen, und im Sehnsuchtsbild des verträumten *Gretchens* überträgt sich auf den Leser nicht zuletzt auch Heines eigenes Heimweh<sup>317</sup> - im Zwiespalt zwischen kunstvoller Ironisierung und sprachloser Sehnsucht:

Wahrlich Scheffers Gretchen kann nicht beschreiben werden. Sie hat mehr Gemüth als Gesicht. Sie ist eine gemalte Seele.<sup>318</sup>

Die Verbindung von „Kunstreflexion und politischer Reflexion“<sup>319</sup> erfolgt in diesem Text auch durch zahlreiche Exkurse über geschichtliche Ereignisse und persönliche Anekdoten. Das ist typisch für Heines Schreibstil, dessen Nenner der Witz ist:

Wie also beispielweise religionsgeschichtliche Gedanken mit kunsttheoretischen, kunsttheoretische mit sozialpsychologischen, sozialpsychologische mit ethnologischen eben nicht nur sachlich, sondern perspektivisch verbündet werden. In dieser Koalition von Gesichtswinkeln zeigt sich vor allem die eigentliche Potenz des so gern gerühmten und meist so naiv und vordergründig aufgefaßten Heineschen Witzes [...].<sup>320</sup>

---

<sup>313</sup> DHA, 12/1, S.13-14 und S. 68-70 der vorliegenden Arbeit.

<sup>314</sup> Vgl. Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 9.

<sup>315</sup> Vgl. Ebd., S. 8.

<sup>316</sup> Vgl. Ebd., S. 9.

<sup>317</sup> Vgl. Angelika Waschinsky, *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd., S. 266.

<sup>318</sup> DHA, 12/1, S. 14 und S. 70 der vorliegenden Arbeit.

<sup>319</sup> Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 5.

<sup>320</sup> Ebd., S. 11.



Zentrales Thema des Ausstellungsberichts zu den *Französischen Malern* ist die programmatische Proklamation des Primats des Lebens gegenüber „Kunstausübung und Kunstgenuss“<sup>321</sup>. Nach Heine soll Kunst wirklichkeitsbezogen sein. Der Künstler soll sich mit den politischen Umständen beschäftigen und sich in und für die Gesellschaft engagieren. Das hatte er bereits, in seiner Schrift *Die Romantische Schule*<sup>322</sup> und zuvor in seiner Schrift über Menzel gefordert.<sup>323</sup> Im vorliegenden Text zu den *Französischen Malern* heißt es nun mit einer polemischen Geste gegen Goethe, der bekanntlich eine entgegengesetzte Kunstauffassung vertreten hatte:

[D]a draußen stürmt es wirklich zu laut, und es ist unmöglich, die Gedanken zusammenzufassen, wenn solche Stürme in der Seele wiederhallen. Ist es doch in Paris sogar an sogenannten ruhigen Tagen sehr schwer, das eigene Gemüth 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 Pasta und Malibran werden uns verleidet durch den Nothschrey der erbitterten Armuth, und das trunkene Herz, das eben Roberts Farbenlust eingeschlürft, wird schnell wieder ernüchert 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 todtblauen 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 weiter zu schreiben. Wenn die Augen des Kritikers von Thränen getrübt werden, ist auch sein Urtheil wenig mehr werth.<sup>324</sup>

Im Gegensatz zu Goethe, der Kunst und Kunstgenuss als eine dem politischen Tagesgeschehen übergeordnete, erhabene Tätigkeit verstanden wissen wollte, weist Heine der zeitgenössischen Malerei die Aufgabe zu, sich mit dem aktuellen Fragen und Problemen der Zeitgeschichte zu beschäftigen. Die Orientierung an der Vergangenheit sei anachronistisch und bedeute nur eine Flucht vor den Ansprüchen der Gegenwart. Diese sei hingegen so turbulent, dass sie neben einer neuen

---

<sup>321</sup> Ebd., S. 12.

<sup>322</sup> DHA, 8/1, S. 121.

<sup>323</sup> *Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel*, 1828 in: DHA, 10/1, S. 238.

<sup>324</sup> DHA, 12/1, S. 46 und S. 124 der vorliegenden Arbeit.

Gesellschaftsordnung auch eine neue Kunst nötig mache<sup>325</sup>:

Meine alte Prophezeiung von dem Ende der Kunstperiode, die bei der Wiege Goethes anfang und bei seinem Sarge aufhören wird, scheint ihre Erfüllung nahe zu sein. Die jetzige Kunst muß zugrunde gehen, weil ihr Prinzip im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt. Deshalb, wie alle welken Überreste dieser Vergangenheit, steht sie im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart. Dieser Widerspruch und nicht die Zeitbewegung selbst ist der Kunst so schädlich; im Gegenteil, die Zeitbewegung müßte ihr sogar gedeihlich werden, wie einst in Athen und Florenz, wo eben in den wildesten Kriegen- und Partei stürmen die Kunst ihre herrlichsten Blüten entfaltetete. 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. Indessen, die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang seyn wird, die nicht aus der verblichenen 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 gottfreye Persönlichkeit, mit all ihrer Lebenslust sich geltend machen, was doch immer ersprießlicher ist, als das todte Scheinwesen der alten Kunst.<sup>326</sup>

Anders als seine klassischen oder romantischen Kollegen postuliert Heine mit diesen Sätzen eine klare „wechselseitige Abhängigkeit von Kunst und politischer Gegenwart“<sup>327</sup>. Diese Wechselbeziehung bildet den Kern von Heines Kunstbegriff, auf dessen Basis er eine engagierte Kunst im Dienste der „Zeitbewegung“<sup>328</sup> fordert, ein Eindringen gegenwärtiger politischer und sozialer Fragen in die Kunst.<sup>329</sup> Deshalb „erweist sich Heines Gemäldebericht nicht nur als Lektüre von Bildern, sondern als ein Lesen der Geschichte durch Bildern“<sup>330</sup>.

---

<sup>325</sup> Vgl. Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 13.

<sup>326</sup> DHA, 12/1, S. 47 und S. 126-128 der vorliegenden Arbeit.

<sup>327</sup> Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 13.

<sup>328</sup> Vgl. Angelika Waschinsky, *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd., S. 257.

<sup>329</sup> Vgl. Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 14.

<sup>330</sup> Peter Brandes, *Transnationale Bildlektüren. Zu Heines „Französische Maler“* in: Maja Razbojnikkova-Frateva, Hans-Gerd Winter (Hg.), *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur*. Dresden 2006, S. 165.

[D]as Revolutionäre an Heines Theorie [vom Ende des Kunstperiode] liegt also darin, daß der Angriff auf den klassischen Kunstbegriff bis zur Grenze des Ästhetischen geführt wird und mit der Forderung, die jetzige Kunst müsse den ‚Widerspruch mit der Gegenwart‘ aufheben und sich in die ‚Zeitbewegung‘ stellen, den Kanon des Ästhetischen zu sprengen beginnt. Dieses Prinzip steht am Ursprung der von Heine zu neuer Geltung gebrachten, für die europäische Literatur im Vormärz charakteristischen Genres des Feuilletons, Essays, Briefs und vor allem der ‚Reisebilder‘ – jener literarischen Formen der ‚Zeitbewegung‘, deren Leistung man verkennt, wenn man sie als bloße Vehikel publizistischer Absichten ansieht.<sup>331</sup>

Heine war überzeugt, dass die im *Salon* von 1831 ausstellenden Maler bereits auf die Ereignisse in Frankreich reagierten.<sup>332</sup> In der Tat wurde beispielsweise die Julirevolution, als das wichtigste Ereignis jener Jahre, in den Gemälden mehr oder weniger explizit thematisiert, insbesondere in Delacroix‘ aufregendem Bild *La liberté conduisant le peuple aux barricades*.<sup>333</sup> In seiner Bildbeschreibung bricht Heine mit dem Anspruch der Objektivität des Kunstrezensenten und bezieht eine klare Position zugunsten des Revolutionsgedankens<sup>334</sup>: „Trotz etwaiger Kunstmängel atmet in dem Bilde ein großer Gedanke, der uns wunderbar entgegenweht.“<sup>335</sup>

Je weiter die Schilderung des Bildes in politische Reflexionen übergeht, desto emphatischer wird der Ton. Heine beschreibt zunächst die „Freyheitsgöttinn“<sup>336</sup> als „eine seltsame Mischung von Phyrne, Poissarde und Freyheitsgöttinn“<sup>337</sup> – in der zeitgenössischen Gestalt der Revolutionärin<sup>338</sup>, der Freiheitskämpferin<sup>339</sup> als Hoffnungsträgerin des einfachen Volkes, das sie anführt:

[...] Und in der Mitte beinahe wie eine allegorische Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib, mit einer roten phrygischen Mütze auf dem

---

<sup>331</sup> Ebd., S. 17.

<sup>332</sup> Vgl. Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 20.

<sup>333</sup> Vgl. ebd.

<sup>334</sup> Vgl. ebd.

<sup>335</sup> DHA, 12/1, S. 20 und S. 80 der vorliegenden Arbeit.

<sup>336</sup> Ebd.

<sup>337</sup> Ebd.

<sup>338</sup> Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 21.

<sup>339</sup> Ebd.

Haupte, eine Flinte in der einen Hand und in der anderen eine farbige Fahne.<sup>340</sup>

Die Figur der französischen *Liberté* wird dabei auch zur „Signatur der Emphase“<sup>341</sup>: Heine stellt sich der kämpfenden Zentralfigur nicht kontemplativ gegenüber,<sup>342</sup> sondern projiziert seinen Willen zur Befreiung von den Ketten der Knechtschaft ins Bild hinein.<sup>343</sup> Die politisch-soziale Emanzipation wird durch die Schilderung der dynamischen Kraft der Revolution im Gemälde vorangetrieben.<sup>344</sup> Seiner eigenen Forderung nach einer engagierten Kunst entsprechend, lässt Heine seine Bildbetrachtung in einer emphatischen Anrufung des Zeitgeschehens gipfeln:

Heilige Julitage von Paris! ihr werdet ewig Zeugniß 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. [...] Die Götter im Himmel, die dem großen Kampfe zusahen, jauchzten vor Bewunderung, und sie wären gerne aufgestanden von ihren goldenen Stühlen und wären gerne zur Erde herabgestiegen, um Bürger zu werden von Paris!<sup>345</sup>

Nichtsdestotrotz muss an dieser Stelle Heines ambivalentes Verhältnis zur Revolution unterstrichen werden. Einerseits lieferte ihm die Julirevolution den Stoff für seine journalistische Tätigkeit, andererseits schreckte er vor ihr zurück und fürchtete eine Entpoetisierung der Welt und das Ende der Kunst, wenn die Wirren der Revolution sich nicht auch wieder in einem gerechten stabilen System beruhigen ließen.<sup>346</sup>

Das Revolutionsgeschehen erscheint einerseits als Signatur des progressiven, linearen Verlaufs der Aufwärtsentwicklung der Menschheit und vermittelt damit Hoffnung. Auf der anderen Seite ist das Revolutionsgeschehen von Heine als bacchantischer Taumel, als Ausdruck des Lebens schlechthin gesehen, ohne daß Sinn und Ziel erkennbar wären, und ruft damit Skepsis hervor, allerdings nicht im

---

<sup>340</sup> DHA, 12/1, S. 20 und S. 80 der vorliegenden Arbeit.

<sup>341</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 95.

<sup>342</sup> Vgl. Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S.21.

<sup>343</sup> Vgl. ebd.

<sup>344</sup> Vgl. ebd.

<sup>345</sup> DHA, 12/1, S. 20 und S. 80-82 der vorliegenden Arbeit.

<sup>346</sup> Vgl. Ebd., S. 21.

fatalistischen Sinn, vielmehr steckt in dieser Skepsis durchaus ein erweckender Appell.<sup>347</sup>

Über die Beschreibung des Gemäldes von Delacroix kommt Heine zu einer „Vergegenwärtigung der zeitgenössischen sozialpolitischen Realität in Frankreich“<sup>348</sup>. Er schildert Vertreter der gesellschaftlichen Klassen im Frankreich der Restauration.<sup>349</sup> Das einfache Volk steht für die Revolution, die kleine Karlistin und ihr Vater, der Marquis, vertreten den König Karl X. und den Erbadel; die Geistlichen sind mit dem Erbadel verbunden und wünschen das politische Chaos zur „Vernichtung der feindlichen Gesellschaftsklasse“<sup>350</sup>.<sup>351</sup> Auch hier erfüllt Heine seine politische Mission als engagierter Künstler: Mit didaktischem und emanzipatorischem Anspruch informiert er den Leser sowohl über die Revolution auf den Straßen von Paris, als auch über die neusten Entwicklungen im Bereich der Kunst, indem er die moderne französische Malerei als „Signatur der Zeit der Bewegung“<sup>352</sup> identifiziert.<sup>353</sup> Der Künstler – allen voran Heinrich Heine selbst – hat eine gesellschaftliche Verantwortung zu tragen, anstatt lediglich kümmerlicher Privatbegeisterung zu frönen.<sup>354</sup> Die gesellschaftlichen Umbrüche der Zeit verlangen nach Neuem<sup>355</sup> und nicht zuletzt nach einer politischen Utopie der Kunst als Spiegel der sozialpolitischen Veränderung in Verhältnis zwischen Frankreich und Deutschland<sup>356</sup>:

Deutschland soll vom politischen Fortschritt der Franzosen profitieren, indem Heine auf die emanzipatorische Botschaft der französischen Malerei abhebt. Er will, als Vermittler zwischen beiden

---

<sup>347</sup> Irmgard Zepf: *Denkbilder*. Ebd., S. 81.

<sup>348</sup> Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 22.

<sup>349</sup> Vgl. ebd.

<sup>350</sup> Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Ebd., S. 22.

<sup>351</sup> Vgl. ebd.

<sup>352</sup> Angelika Waschinsky, *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Kunstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Ebd., S. 261.

<sup>353</sup> Vgl. Ebd., S. 260-261.

<sup>354</sup> Katrin Becker: *Die Welt entzwei gerissen*. Ebd., S. 94.

<sup>355</sup> Ebd.

<sup>356</sup> Vgl. ebd.

Kulturkreisen, seine Arbeit al Katalysator des Fortschritts in beiden  
Ländern verstanden lassen.<sup>357</sup>

---

<sup>357</sup> Erzsébet von Gaál Gyulai: *Heinrich Heine – Dichter, Philosoph und Europäer*. Ebd., S. 78.

**7. Pittori francesi – Übersetzung ins  
Italienische**

## *Französische Maler*

Der Salon ist jetzt geschlossen, nachdem die Gemälde desselben seit Anfang May 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 ersten Mahle die Hauptstadt besuchte 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 neben einander, 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 Mitemfindung 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 Waisenhause, einer Sammlung zusammengeraffter Kinder, die sich selbst überlassen gewesen und wovon keins mit dem anderen verwandt war. Sie bewegte unsere Seele wie der Anblick unmündiger Hülfslosigkeit und jugendlicher Zerrissenheit.

Welch verschiedenes Gefühl ergriff uns dagegen schon beim Eintritt in eine Gallerie jener italienischen Gemälde, die nicht als Findelkinder ausgesetzt 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 hilflos. Jeder Maler malt jetzt auf eigene Hand und für eigene Rechnung; die Tageslaune, die Grille der Geldreichen oder des eigenen müßigen Herzens giebt ihm den Stoff, die Palette giebt ihm die glänzendsten Farben, und die Leinwand ist geduldig. Dazu kommt noch, daß jetzt bey den französischen Malern die mißverstandene Romantik grassirt, und, nach ihrem Hauptprinzip, jeder sich bestrebt, ganz anders als die Anderen, zu malen, oder wie die cursirende Redensart heißt: seine Eigenthümlichkeit hervortreten zu lassen. Welche Bilder hierdurch manchmal zum Vorschein kommen, läßt sich leicht errathen.

Da die Franzosen jedenfalls viel gesunde Vernunft besitzen, so haben sie das Verfehlete immer richtig beurtheilt, das wahrhaft Eigenthümliche leicht erkannt, und aus einem bunten Meer von Gemälden die wahrhaften Perlen leicht herausgefunden.



## *Pittori francesi*<sup>1</sup>

Ora il Salon<sup>2</sup> è chiuso, dopo che i suoi quadri furono esposti fin dall'inizio di maggio. In generale essi si sono osservati solo di sfuggita<sup>3</sup>; gli animi erano occupati da altro e pervasi dalle angosce politiche. Per quanto mi riguarda, io che in questo periodo ho visitato per la prima volta la capitale<sup>4</sup> e fui condizionato da innumerevoli nuove impressioni, ho potuto percorrere, ancora molto meno di altri, le sale del Louvre con la mente libera necessaria. Là stavano uno accanto all'altro, all'incirca tremila<sup>5</sup>, questi bei quadri, queste povere creature dell'arte, alle quali la folla indaffarata lanciò solo l'elemosina di uno sguardo indifferente. Con muta afflizione essi mendicavano un po' di empatia o l'accoglienza in un angolino del cuore. Invano! I cuori erano ormai pieni della famiglia dei loro propri sentimenti e non avevano né vitto né alloggio da offrire a quegli estranei. Infatti la mostra rassomigliava un orfanatrofio, un raduno di bambini arraffati alla rinfusa, che prima erano abbandonati a se stessi e non parenti tra di loro. Esso commosse la nostra anima come la vista di minori indifesi e del travaglio interiore dell'adolescenza.

Quale differente sensazione ci catturò, invece, già all'ingresso di una galleria di quei quadri italiani<sup>6</sup> che non erano stati abbandonati come trovatelli nel freddo mondo, ma avevano succhiato nutrimento dai seni di una grande madre comune e, come una grande famiglia pacificata ed unita, non pronunciano sempre le stesse parole, pur tuttavia parlando la stessa lingua.

La Chiesa Cattolica<sup>7</sup>, che è stata in passato una tale madre anche per le altre arti, è ora impoverita ed essa stessa inerme. Ora ciascun pittore dipinge di sua sponte e per il suo conto; l'umore, il capriccio dei ricconi o del proprio ozioso cuore gli offrono i soggetti, la tavolozza gli fornisce i colori più brillanti,<sup>8</sup> e la tela è paziente. In più, ora tra i pittori francesi dilaga il frainteso Romanticismo<sup>9</sup> e secondo il suo principio cardine, ognuno aspira a dipingere in modo del tutto diverso rispetto agli altri ossia, come recita il corrente modo di dire, ad esprimere la propria peculiarità. Perciò è facile immaginarsi, che tipo ti dipinti si facciano vedere.

Siccome i Francesi hanno, comunque, molto buon senso, hanno sempre giudicato rettamente ciò che era sbagliato, hanno riconosciuto facilmente ciò che era veramente particolare, e hanno individuato le perle vere da un variopinto mare di quadri.

Die Maler, deren Werke man am meisten besprach und als das Vorzüglichste pries, waren A. Scheffer, H. Vernet, Delacroix, Decamps, Lessore, Schnetz, Delaroche und Robert. Ich darf mich also darauf beschränken, die öffentliche Meinung zu referiren. Sie ist von der meinigen nicht sehr abweichend. Beurtheilung technischer Vorzüge oder Mängel will ich, so viel als möglich, vermeiden. Auch ist dergleichen von wenig Nutzen bey Gemälden, die nicht in öffentlichen Gallerien der Betrachtung ausgestellt bleiben, und noch weniger nützt es dem deutschen Berichtspänger, der sie gar nicht gesehen. Nur Winke über das Stoffartige und die Bedeutung der Gemälde mögen letzterem willkommen seyn. Als gewissenhafter Referent erwähne ich zuerst die Gemälde von

## **A. Scheffer.**

Haben doch der Faust und das Gretchen dieses Malers im ersten Monath der Ausstellung die meiste Aufmerksamkeit auf sich gezogen, da die besten Werke von Delaroche und Robert erst späterhin aufgestellt wurden. Ueberdies, wer nie etwas von Scheffer gesehen, wird gleich flappirt von seiner Manier, die sich besonders in der Fabengebung ausspricht. Seine Feinde sagen ihm nach, er male nur mit Schnupftabak und grüner Seife. Ich weiß nicht, wie weit sie ihm Unrecht thun. Seine braunen Schatten sind nicht selten sehr affektirt und verfehlen den in Rembrandtscher Weise beabsichtigten Lichteffect. Seine Gesichter haben meistens jene fatale Couleur, die uns manchmal das eigene Gesicht verleiden konnte, wenn wir es, überwacht und verdrießlich, in jenen grünen Spiegeln erblickten, die man in alten Wirthshäusern, 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 trübsinnigen Farben ein liches Gemüth hervorbricht, wie Sonnenstralen aus Nebelwolken. Jene mürrisch gefegte, gewischte Malerey, jede todtmüden Farben mit unheimlich vagen Umrissen, sind in den Bildern von Faust und Gretchen sogar von gutem Effect. Beide sind lebensgroße Kniestücke. Faust sitzt in einem mittelalterthümlichen rothen 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 gekehrt, stemmt er gegen seine Hüfte. Gewand seifengrünlich blau. Das Gesicht fast Profil und schnupftabaklich fahl; die Züge desselben streng edel.

I pittori, le cui opere si discussero maggiormente e si considerarono le più eccellenti, furono A. Scheffer, H. Vernet, Delacroix, Decamps, Lessore, Schnetz, Delaroche e Robert. Mi limiterò a riferirne l'opinione comune.<sup>10</sup> Non è molto differente dalla mia. Eviterò, per quanto possibile, il giudizio sui pregi o sui difetti tecnici. E' di poca utilità per i dipinti, che non restano in esposizione nelle gallerie pubbliche, e ancor meno serve al lettore tedesco, che non li ha neppure visti. Solo cenni sulla forma e sul significato dei dipinti gli saranno graditi. Da relatore coscienzioso menziono, in primo luogo, i dipinti di

## A. Scheffer.

Visto che il Faust e il Gretchen<sup>11</sup> di questo pittore hanno maggiormente attirato l'attenzione durante il primo mese della mostra, essendo state esposte le migliori opere di Delaroche e Robert solo in seguito. Chi non ha mai visto prima un'opera di Scheffer, sarà, inoltre, subito colpito dal suo stile,<sup>12</sup> che si esprime, in particolare, nell'uso del colore. I suoi nemici gli rimproverano di dipingere usando solo tabacco da fiuto e sapone verde. Non so fino a che punto essi gli facciano un torto. Le sue ombre brune sono spesso esageratissime e non rendono l'intenzione dell'effetto di luce alla maniera rembrandtiana. I suoi volti presentano, di solito, quel colorito penoso,<sup>13</sup> che a volte ci ha rovinato il viso, quando, assonnati e stizzosi, lo trovavamo riflesso in quegli specchi verdi, che si trovano nelle vecchie locande, in cui, al mattino, si ferma la diligenza. Ma contemplando i dipinti di Scheffer più da vicino e più a lungo, si familiarizza con il suo stile, si trova la realizzazione dell'insieme molto poetica e si nota che tra i colori tetri spunta un animo vivace, come i raggi del sole dalla nebbia. Quella pittura spazzolata, strofinata indolentemente, quelle tonalità cupe, dai profili sinistramente vaghi, sono persino di buon effetto nei dipinti di Faust<sup>14</sup> e Gretchen. Sono entrambe tele a grandezza naturale, a tre quarti. Faust siede in una poltrona rossa medievaleggiante, accanto ad un tavolo coperto da libri in pergamena e che funge da appoggio al braccio sinistro, su cui posa il capo scoperto. Sul fianco egli preme il braccio destro, con la mano aperta rivolta verso l'esterno. La veste di un blu verdastro da saponetta. Il volto quasi di profilo e pallido come il tabacco da fiuto, dai tratti severi e nobili.

Trotz der kranken Mißfarbe, der gehöhlten Wangen, der Lippenwelkheit, der eingedrückten Zerstörniß, trägt dieses Gesicht dennoch die Spuren seiner ehemaligen Schönheit, und indem die Augen ihr holdwehmüthiges 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 Augbraunen brüten fabelhaft gelahrte Eulen, 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 Werthe. Sie sitzt ebenfalls auf einem gedämpft rothen Sessel, das ruhende Spinnrad mit vollem Wocken zur Seite; 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. Er ist, als ob des Faustes nächtliche Seele ihren Schatten werfe über das Antlitz des stillen Mädchens. Die beiden Bilder hingen nahe neben einander, 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 Mieder 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 Wehmuth. 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 graziös. Vielleicht ist sie zu treu und zu ernsthaft, um graziös seyn zu können, denn die Grazie besteht in der Bewegung.

Nonostante il pallore malaticcio, le guance incavate, le labbra sfiorite, la rovina impressa ovunque, questo volto conserva, tuttavia, i segni della sua bellezza trascorsa, ed effondendovi gli occhi la loro luce piacevolmente malinconica, egli rassomiglia una bella rovina al chiaro di luna. Ebbene sì, quest'uomo è una bella rovina umana, nelle rughe al di sopra di questi sopraccigli segnati dal tempo nidificano favolosamente dottissime civette, e dietro a questa fronte spettri malvagi stanno in agguato; là, verso mezzanotte, si aprono i sepolcri dei desideri defunti, ne sbucano pallide ombre ed attraverso i vuoti meandri del suo cervello si trascina, come se avesse i piedi legati, l'anima di Greta. Il merito del pittore è proprio, che egli non ha dipinto per noi solo il capo di un uomo, e che la sola vista di quell'uomo ci comunica i sentimenti ed i pensieri, che si muovono nella sua testa e nel suo cuore<sup>15</sup>. Sullo sfondo, appena visibile e tutto verde, dipinto di un verde ripugnante, si distingue anche il volto di Mefistofele<sup>16</sup>, dello spirito maligno, del padre della menzogna<sup>17</sup>, del dio delle mosche, del dio della saponetta verde.

Gretchen<sup>18</sup> è un pendant di uguale valore. Anch'ella siede in una poltrona di un rosso tenue, la ruota dell'arcolaio ferma con i fusi carichi di fianco; tiene in mano un libro di preghiere aperto, che non legge e dal quale un'immagine della Madre di Dio dai colori sbiaditi effonde consolazione. Tiene la testa china, cosicché la maggior parte del viso, ritratto quasi di profilo, risulta curiosamente ombreggiato. È come se l'anima notturna del Faust proiettasse la sua ombra sul volto della silenziosa fanciulla. I due quadri erano appesi l'uno accanto all'altro, e si notò ancora meglio, che nel ritratto di Faust tutto l'effetto luminoso è concentrato sul volto, mentre nel dipinto di Gretchen non il volto, ma i contorni, sono maggiormente illuminati, cosa che lo rende indescrivibilmente magico. Il corsetto di Gretchen è di un verde intenso, una cuffia scura le ricopre il capo, ma a malapena, e da entrambi i lati sbucano, tanto più luminosi, i suoi capelli sciolti e biondi come l'oro. Il suo viso forma un perfetto ovale, ed i suoi tratti sono di una bellezza che preferirebbe celarsi per modestia. Con i suoi dolci occhi blu, ella è la modestia in persona. Una lacrima silente le bagna la bella guancia, una muta perla della malinconia. È proprio vero che è la Gretchen di Wolfgang Goethe, ma ha letto l'opera completa di Friedrich Schiller, ed è molto più sentimentale che ingenua, e molto più rigorosamente idealista, che delicata e graziosa. Probabilmente è troppo fedele e troppo seria, per poter essere graziosa, in quanto la grazia risiede nel movimento.

Dabey hat sie etwas so Verlässliches, so Solides, so Reelles, wie ein baarer Luoisd'or, den man noch in der Tasche hat. Mit einem Wort, sie ist ein deutsches Mädchen, und wenn man ihr tief hineinschaut in die melancholischen Veilchen, so denkt man an Deutschland, an duftige Lindenbäume, an Höltys Gedichte, an den steinernen Roland vor dem Rathhaus, an den alten Conrektor, an seine rosige Nichte, an das Forsthaus mit den Hirschgeweihen, an schlechten Tabak und gute Gesellen, an Großmutter's Kirchofgeschichten, an treuherzige Nachtwächter, an Freundschaft, an erste Liebe, und allerley andere süße Schnurrpfeifereyen. – Wahrlich Scheffers Gretchen kann nicht beschrieben werden. Sie hat mehr Gemüth als Gesicht. Sie ist eine gemalte Seele. Wenn ich bey ihr vorüberging, sagte ich immer unwillkürlich: Liebes Kind!

Leider finden wir Scheffers Manier in allen seinen Bildern, und wenn sie seinem Faust und Gretchen angemessen ist, so mißfällt sie uns gänzlich bey Gegenständen, die eine heitere, klare, farbenglühende Behandlung erforderten, z.B. bey einem kleinen Gemälde, worauf tanzende Schulkinder. Mit seinen gedämpften, freudlosen Farben hat uns Scheffer nur einen Rudel kleiner Gnomen dargestellt. Wie bedeutend auch sein Talent der Portraitirung ist, ja, wie sehr ich hier seine Originalität der Auffassung rühmen muß, so sehr widersteht mir auch hier seine Farbengebung. Es gab aber ein Portrait im Salon, wofür eben die Scheffersche 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 Gegentheil 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 tödtliche Perfidie ausgeübt werden sollte: so daß er an jene alte Giftmischerinn erinnert, an jene Lokusta, 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 Schirlingsfarben sogar die vierzehn falschen Eide ins Gesicht hinein gemalt, dann durchfröstelte mich der Gedanke: wem gilt wohl seine neueste Mischung in London?

Scheffers Heinrich IV. und Ludwig Philipp I., zwey Reitergestalten in Lebensgröße, verdienen jedenfalls eine besondere Erwähnung. Ersterer, *le roi par droit de conquete et par droit de naissance*, hat vor meiner Zeit gelebt; ich weiß nur, daß er einen *Henri-quatre* getragen, und ich kann nicht bestimmen, in wie weit er getroffen ist. Der andere, *le roi des barricades, le roi par la gra<sup>ce</sup> du peuple souverain*, ist mein Zeitgenosse, und ich kann urtheilen, ob sein Portrait ihm ähnlich sieht oder nicht. Ich sah letzteres, ehe ich den Vergnügen hatte, Se. Majestät den König selbst zu sehen, und ich gestehe, ich erkannte ihn dennoch nicht im ersten Augenblick.

Eppure c'è qualcosa di così fidato in lei, di così sicuro, di così oggettivo, come un vero luigi d'oro che non si è ancora speso. In breve, ella è una fanciulla tedesca, e osservando attentamente i suoi malinconici occhi viola, si pensa alla Germania, ai suoi tigli odorosi, alle poesie di Höltz<sup>19</sup>, alla statua del Roland<sup>20</sup> di fronte al municipio, al vecchio vice-preside, alla sua nipote in fiore, alla casa del guardaboschi con le corna di cervo, al pessimo tabacco e alla buona compagnia, alle storie del terrore della nonna, agli onesti guardiani notturni, all'amicizia, al primo amore e a tanti altri ghiribizzi. - Infatti la Gretchen di Scheffer non può essere descritta. Ella ha più cuore che volto. È un'anima dipinta su tela. Ogni volta che le passavo appresso, senza accorgermene esclamavo: piccola cara!

Purtroppo riscontriamo lo stile di Scheffer in tutti i suoi dipinti, ed anche se esso si sposa appieno con il suo *Faust* e il suo *Gretchen*, ci dispiace del tutto nella raffigurazione di oggetti che richiederebbero toni brillanti, chiari, caldi, come è il caso di un piccolo quadro, che rappresenta scolaretti danzanti<sup>21</sup>. Con i suoi colori smorti e cupi, Scheffer ci ha raffigurato solo una banda di piccoli gnomi. Per quanto rilevante sia il suo talento per la ritrattistica<sup>22</sup> e per quanto io non possa, qui, non elogiare l'originalità della sua concezione, anche in questa tela mi disgusta l'uso del colore. C'era, però, un ritratto esposto al Salon, al quale la maniera di Scheffer era perfettamente adatta.<sup>23</sup> Solo in queste tonalità vaghe, false, spente, insignificanti poteva essere dipinto quell'uomo, noto perché sul suo volto non potevano essere letti i suoi pensieri, ma sempre il loro contrario. È il tipo di uomo che potremmo colpire da dietro a pedate, senza che il suo caratteristico sorriso gli scompaia dalle labbra. Ecco l'uomo che ha giurato il falso quattordici volte ed il cui talento per la menzogna è servito a tutti i governi della Francia, ogniqualevolta si doveva compiere una perfidia fatale: a tal punto che egli ricorda quella vecchia avvelenatrice, quella Locusta<sup>24</sup> che viveva nella casa dell'Augusto, come un infame cimelio di famiglia, e serviva, muta e sicura di sé, un Cesare dopo l'altro, uno contro l'altro, con il suo intruglio diplomatico. Mentre contemplavo il ritratto di quest'uomo falso, che Scheffer ha dipinto in modo così fedele alla realtà, da dipingergli sul viso persino i quattordici falsi giuramenti con le sue tinte di cicuta, mi rabbrivì questo pensiero: per chi a Londra<sup>25</sup> sarà concepito il suo ultimo intruglio?

In ogni caso, l'*Enrico IV*<sup>26</sup> ed il *Luigi Filippo I*<sup>27</sup> dipinti da Scheffer, due ritratti equestri a grandezza naturale, meritano una particolare menzione. Il primo, *le roi par droit de conquete et par droit de naissance*<sup>28</sup>, è vissuto prima di me; so solo che portava la barba all'Enrico IV, e non so dire quanto il dipinto sia verosimile. L'altro, *le roi des barricades, le roi par la grace du peuple souverain*<sup>29</sup>, è un mio contemporaneo, e sono perciò in grado di giudicare, se il ritratto gli rende giustizia. L'ho visto prima di avere il piacere di vedere Sua Maestà il Re in persona, e confesso di non averlo, ciononostante, riconosciuto a prima vista.

Ich sah ihn vielleicht in einem allzu sehr erhöhten Seelenzustande, nemlich am ersten Festtage der jüngsten Revolutionsfeyer, als er durch die Straßen von Paris einhtritt, in der Mitte der jubelnden Bürgergarde und der Juliusdekorierten, die alle wie wahnsinnig die Parisienne und die Marseiller Hymne brüllten, auch mitunter die Carmagnole tanzten: Se. Majestät der König saß hoch zu Roß, halb wie ein gezwungener Triumphator, halb wie ein freywilliger Gefangener, der einen Triumphzug zieren soll; ein entthronter Kaiser 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; sein Pferd scheint zu straucheln. Ich glaube, auf dem Schefferschen Bilde ist auch der Kopf nicht oben so spitz zulaufend, wie beim erlauchten Originalen, wo diese eigenthümliche Bildung 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 Aehnlichkeit entdeckte ich erst, als ich den König selbst gesehen. Das scheint mir bedenklich, sehr bedenklich für den Werth der ganzen Schefferschen Portraitmalerey. Die Portraitmaler lassen sich nemlich in zwey Klassen eintheilen. 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 unbekanntenen Originalen gleich begreift und letzteres, sobald er dessen ansichtig wird, gleich wieder erkennt. Bey den alten Meistern, vornehmlich bey Holbein, Tizian und Vandyck, finden wir solche Weise, und in ihren Portraits frappirt uns jene Unmittelbarkeit, die uns die Aehnlichkeit derselben mit den längst verstorbenen Originalen so lebendig zusichert. „Wir möchten darauf schwören, daß diese Portraits getroffen sind!“ sagen wir dann unwillkürlich, wenn wir die Gallerien durchwandeln. Eine zweite Weise der Portraitmalerey finden wir namentlich bey 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 wohlbekanntenen Originalen ins Gedächtniß zurückrufen.



L'ho visto forse in uno stato d'animo troppo eccitato, cioè al primo anniversario dell'ultima rivoluzione<sup>30</sup>, quando percorse a cavallo i viali di Parigi, tra l'esultante corpo di guardia cittadino e gli insigniti eroi di luglio<sup>31</sup>, che cantavano tutti assieme a squarciagola come pazzi la *Parisienne*<sup>32</sup> e la *Marseillaise*<sup>33</sup>, ed alcuni di essi ballavano la *Carmagnola*<sup>34</sup>: Sua Maestà il Re era a cavallo, e sembrava un po' un trionfatore sconfitto e un po' un prigioniero volontario, costretto a partecipare ad un corteo trionfale; un imperatore detronizzato<sup>35</sup> cavalcava al suo fianco in segno simbolico o forse profetico; anche i suoi due figlioli<sup>36</sup> gli cavalcavano di fianco, come floride speranze, e le sue gonfie gote sbucavano infuocate dal buio silvestre della sua grande barba, e i suoi occhi affettatamente ammiccanti brillavano di piacere ed imbarazzo. Nella tela di Scheffer egli appare meno divertente, anzi quasi sommerso, come se stesse cavalcando sulla Place de Grève<sup>37</sup>, dove suo padre era stato decapitato; il suo cavallo sembra incespicare<sup>38</sup>. Credo anche che, nella tela di Scheffer, la testa non sia così a punta come nell'illustre originale, dove questa strana forma mi ricorda sempre il canto popolare:

Sta un abete nella profonda valle stretta,  
sotto largo e a cima stretta.<sup>39</sup>

Per il resto il dipinto è piuttosto riuscito,<sup>40</sup> assomiglia molto all'originale; ma individuai questa somiglianza solo quando vidi il re in persona. Ciò mi dà da pensare, anzi molto, riguardo la qualità della ritrattistica di Scheffer. I ritrattisti si dividono, infatti, in due classi. I primi hanno il meraviglioso talento di cogliere e dipingere sulla tela proprio quei tratti, che danno un'idea del volto da raffigurare anche all'osservatore inesperto, cosicché egli comprenda all'istante il carattere dell'originale sconosciuto e lo riconosca a prima vista. Nei maestri di un tempo, principalmente Holbein, Tiziano e Van Dyck<sup>41</sup>, riscontriamo una tale maniera, e nei loro ritratti ci colpisce quella immediatezza, a garanzia della loro vivida somiglianza con gli originali da tempo defunti. “Questi sì che sono dei veri ritratti”, esclamiamo spontaneamente percorrendo le gallerie. Ravvisiamo un secondo tipo di ritrattistica in particolare nei pittori inglesi e francesi, il cui scopo è solo il semplice riconoscimento, e riportano sulla tela solo quei tratti, che ci richiamano alla mente il volto ed il carattere dell'originale ben noto.

Diese Maler arbeiten eigentlich für die Erinnerung, und sie sind überaus beliebt bey wohlherzogenen 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.

Scheffers „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 Costümen und überhaupt zu einem romantischen Colorit. 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 Scene in die fromme Zeit der Kreuzzüge verlegt hat, wird die verlassene Leonore nicht die Gottheit lästern und der todt Reuter wird sie nicht abholen. Die Bürgersche Leonore lebte in einer protestantischen, skeptischen Periode, und ihr Geliebter zog in den siebenjährigen Krieg, um Schlesien 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 rothes 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 Composition; die Farben klingen darin so heiter trübe, wie ein wehmütiges Frühlingslied.

Die übrigen Stücke von Scheffer verdienen keine Beachtung. Dennoch gewannen sie vielen Beyfall, 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 ächten Diamantring, so würde man doch meinen, er sey eitel Glas.

Die oben angestellte Betrachtung leitet mich auf

## **Horace Vernet.**

Der hat auch nicht mit lauter ächten Steinen den diesjährigen Salon geschmückt. Das vorzüglichste seiner ausgestellten Gemälde war eine Judith, die im Begriff steht, den Holophernes zu tödten. Sie hat sich eben vom Lager desselben erhoben, ein blühend schlankes Mädchen.

Questi pittori operano, in realtà, per il ricordo,<sup>42</sup> e sono molto amati dai genitori beneducati e dagli sposi affettuosi, che ci mostrano i loro dipinti dopo cena, e non riescono a rassicurarci a sufficienza, quanto graziosamente sia stato reso sulla tela il piccolino, prima di avere i vermi, o quanto sia eloquentemente somigliante lo sposo, che non abbiamo ancora avuto l'onore di conoscere, ma che dovremo ancora conoscere, non appena farà ritorno dalla fiera di Braunschweig<sup>43</sup>.

Il *Leonore*<sup>44</sup> di Scheffer è, riguardo all'uso del colore, molto più eccellente degli altri suoi dipinti. La vicenda è spostata all'epoca delle Crociate ed il pittore colse così l'occasione per raffigurare costumi più brillanti ed un colorito romantico. L'esercito tornando dalla battaglia le sfilava di fronte, e la povera Leonore non riesce a trovare il suo amato tra le truppe. Nel dipinto regna una dolce malinconia, niente lascia presagire l'incubo della notte imminente. Comunque credo che, poiché l'artista ha collocato la scena nella pia epoca delle Crociate, Leonora abbandonata non imprecherà contro la divinità, né il cavaliere morto verrà per lei. La Leonore di Bürger<sup>45</sup> visse in un periodo protestante e scettico ed il suo amato partì per la Guerra dei Sette Anni, per conquistare la Slesia all'amico di Voltaire<sup>46</sup>. La Leonore dipinta da Scheffer visse, invece, in una devota epoca cattolica, in cui centinaia di migliaia di persone, ispirate da un'idea religiosa, si cucivano una croce rossa sulla giubba e partivano per l'Oriente come pellegrini-guerrieri, per conquistare laggiù un sepolcro. Che epoca strana! Ma noi uomini, non siamo in fondo tutti cavalieri crociati, che poi alla fine conquistano solo un sepolcro, dopo tutte le battaglie difficilissime? Leggo questo pensiero sul nobile viso del cavaliere, che dall'alto del suo destriero osserva, pietoso, Leonore addolorata. Ella posa il capo sulla spalla della madre. È un fiore in lutto, appassirà ma non imprecherà. Il dipinto di Scheffer è una bella composizione musicale; i colori risuonano così limpidamente tetri, come un malinconico canto di primavera.

Gli altri dipinti di Scheffer non meritano considerazione. Tuttavia essi riscontrarono grande approvazione<sup>47</sup>, mentre qualche opera migliore, realizzata da autori meno eccellenti, passò inosservata. Ecco l'effetto del nome del maestro. Se i principi hanno al dito un cristallo di Boemia, lo si crederà un diamante, e quand'anche un mendicante portasse un vero anello di diamante, lo si crederebbe comunque solo un pezzo di vetro.

La suddetta riflessione mi conduce a

## **Horace Vernet.<sup>48</sup>**

Nemmeno lui ha adornato il Salon di quest'anno di gemme pure.<sup>49</sup> Il più eccellente dei suoi dipinti esposti era una Giuditta che sta per uccidere Oloferne<sup>50</sup>. Ella si è appena levata dal giaciglio di lui, un fiore di ragazza filiforme.<sup>51</sup>

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 metzgerhaft, 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 Holophernes. Da steht sie, eine reizende Gestalt, an der eben überschrittenen Grenze der Jungfräulichkeit, ganz gottrein und doch weltbefleckt, wie eine entweihte Hostie. Ihr Kopf ist wunderbar anmuthig und unheimlich liebenswürdig; schwarze Locken, wie kurze Schlangen, die nicht herabflattern, sondern sich bäumen, furchtbar graziös. Das Gesicht ist etwas beschattet, und süße Wildheit, düstere Holdseligkeit und sentimentaler Grimm rieselt durch die edlen Züge der tödtlichen Schönen. Besonders in ihrem Augen 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 seyn. Er schläft so gutmüthig in der Nachwonne seiner Beseligung; er schnarcht vielleicht, oder, wie Luise sagt, er schläft laut; seine Lippen bewegen sich noch, als wenn sie küßten; er lag noch eben im Schooße des Glücks, oder vielleicht lag auch das Glück in seinem Schooße; 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 beneidenswerthes Ende! Wenn ich einst sterben soll, ihr Götter, laßt mich sterben wie Holophernes!

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 Pabst vorstellt. Mit der goldenen dreifachen 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 Pabst selbst, obgleich rothwangig, 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 karmosinrothen Livreen, die schwarzen Haare herabfallend über die gebräunten Gesichter. Es kommen nur drey 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 Unbedeutenheit der Hauptperson und das bedeutende Hervortreten der Nebenpersonen ist ein Fehler des Bildes. Letztere haben mich durch die Leichtigkeit, womit sie hingeworfen sind, und durch ihr Colorit 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.

Una veste viola, frettolosamente annodata attorno ai fianchi, le arriva ai piedi; al di sotto indossa una sottoveste color giallo pallido, la cui manica le scivola giù dalla spalla destra e che ella, con la mano sinistra, con un gesto un po' da macellaia e tuttavia incantevolmente grazioso, riporta in alto; perché con la mano destra ha appena sguainato la spada arcuata contro Oloferne addormentato. Ella è lì in piedi, una figura deliziosa, appena varcata la soglia della verginità, tutta immacolata ma macchiata dal mondo,<sup>52</sup> come un'ostia profanata. Il suo capo è meravigliosamente incantevole ed inquietantemente dolce; riccioli neri, come piccoli serpenti, che non penzolano, ma si impennano, terribilmente graziosi. Il suo volto è un po' in ombra, e una dolce ferocia, una cupa leggiadria e una furia sentimentale plasmano i nobili tratti di questa bellezza letale. In particolare, il suo occhio brilla di una dolce crudeltà e della voglia di vendetta; perché ella deve vendicare all'orrendo pagano anche il proprio corpo offeso. Di fatto egli non è particolarmente affascinante, ma in fondo in fondo ha l'aspetto di un *bon enfant*. Dorme pacificamente nell'eco della voluttà; forse russa, ossia come afferma Louise<sup>53</sup>, dorme sonoramente; le sue labbra si muovono ancora, come se stessero baciando; poco fa stava ancora nelle braccia della felicità, o forse era la felicità a stare nelle braccia sue; ed ebbro di gioia e certo anche di vino, senza intermezzo di sofferenza e malattia, la morte lo conduce, per mano del suo angelo più bello, verso la notte bianca dell'eterno annullamento. Che fine invidiabile!<sup>54</sup> Se un giorno dovessi morire, o dèi, lasciatemi morire come Oloferne!

È ironico da parte di Horace Vernet, che i raggi del sole mattutino colpiscano il dormiente, quasi trasfigurandolo e che il lume da notte, per l'appunto, si spenga?

Un altro dipinto di Vernet,<sup>55</sup> che raffigura l'attuale Papa<sup>56</sup>, è degno di nota meno per l'ingegno, che per l'ardito disegno e l'uso del colore. Con la corona a tre fasce sul capo, una bianca veste ricamata d'oro indosso, seduto su uno scranno dorato, il servo dei servi di Dio<sup>57</sup> viene portato in giro per la basilica di San Pietro. Il Papa stesso, sebbene dalle gote rosse, appare gracile, quasi svanisce nello sfondo bianco per le nuvole d'incenso e per i ventagli di piume tesi sopra di lui. Al contrario, i portantini dello scranno papale sono tarchiati, figure piene di carattere, in livree rosso carminio, i capelli scuri che ricadono sui volti abbronzati. Soltanto tre di loro sono visibili, ma sono dipinti in modo eccellente. Lo stesso vale per i cappuccini, il cui capo solamente, o meglio, la nuca china, dalla larga tonsura chierica, si scorgono in primo piano. Ma proprio la nebulosa insignificanza della figura principale ed il significativo rilievo accordato ai personaggi secondari sono una pecca del dipinto<sup>58</sup>. Questi ultimi mi hanno richiamato alla memoria Paolo Veronese<sup>59</sup>, per la delicatezza del disegno e per il colore. Manca solo la magia veneziana, quella poesia del colore, che come i riflessi della laguna, è solo sulla superficie, ma tuttavia commuove l'anima meravigliosamente.

In Hinsicht der kühnen Darstellung und der Farbengebung, hat sich ein drittes Bild von Horace Vernet vielen Beyfall erworben. Es ist die Arretirung der Prinzen Condé, Conti und Longueville. Der Schauplatz ist eine Treppe des Palais-royal, und die arretirten Prinzen steigen herab, nachdem sie eben, auf Befehl Annens von Oesterreich, 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 drey Gruppen, 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, der im Garten des Palais-royal auf eine Bank steigt und das Volk haranguirt. Mit der linken Hand reißt er ein grünes Blatt von einem Baume, in der rechten hält er eine Pistole. Armer Camille! dein Muth 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 Eurydize, 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 Freyheit, als du auf die Bank sprangest und dem Despotismus die Fenster einwarfest und Laternenwitze rissst; der Spaß wurde nachher sehr trübe, die Füchse der Revolution wurden bemooste 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 bey den Hüften sich bauschten, die buntgestreiften Fräcke, die kutscherlichen Oberröcke mit kleinen Krägeln, die zwey Uhrketten, die parallel über dem Bauche hängen, und gar jene terroristischen Westen mit breitaufgeschlagenen Klappen, die bey 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, auffallend durch seine sorgfältige Toilette und sein geschniegeltes Wesen. In der That, sein Aeußeres 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. Während Camilles Blut auf der Grève floß, flossen vielleicht in einsamer Kammer die Thränen des Maximilian.

Per l'audace raffigurazione e l'uso del colore, un terzo dipinto<sup>60</sup> di Vernet ha incontrato grande approvazione. Si tratta della cattura dei principi Condé, Conti e Longueville. La scena si svolge su una scala del Palazzo reale, da cui scendono i principi arrestati, dopo aver depresso le spade, su ordine di Anna d'Austria. Scendendo le scale, quasi ogni figura mantiene il proprio profilo. Condé è il primo, sul gradino più basso; meditando sfiora il pizzo con la mano, ed io so a cosa pensa. Un ufficiale, con le spade dei principi sottobraccio, scende dalla sommità della scala. Sono tre gruppi, che si sono formati naturalmente e sono naturalmente affini. Solo colui che ha raggiunto un livello altissimo nell'arte può concepire una tale ambientazione "a gradini"<sup>61</sup>.

Tra i dipinti meno significativi di Horace Vernet c'è un *Camille Desmoulins*<sup>62</sup>, nell'atto di salire su una panchina nel giardino del Palazzo reale e di apostrofare il popolo. Con la mano sinistra strappa una foglia verde da un albero, nella destra tiene una pistola. Povero Camille! il tuo coraggio non fu più alto di questa panchina e allora tu volesti fermarti, e ti guardasti attorno<sup>63</sup>.

Ma "Forza, sempre avanti!" è la parola magica che può supportare i rivoluzionari; se si fermano e si voltano, sono perduti, come Euridice<sup>64</sup>, che seguendo il suono della lira del marito, guardò indietro un'unica volta gli orrori degli inferi. Povero Camille<sup>65</sup>! poverino! Era la selvaggia adolescenza della libertà<sup>66</sup>, quando salisti sulla panca e rompesti le finestre del dispotismo e ti burlasti delle lanterne; poi lo spasso si incupì molto, le volpi della rivoluzione invecchiarono<sup>67</sup> e gli si rizzarono i capelli, e vicino a te udisti note spaventose, e alle tue spalle ti chiamarono, dal regno delle ombre, gli spettri della Gironda<sup>68</sup>, e ti voltasti.

Per quanto riguarda i costumi del 1789, questo dipinto era piuttosto interessante.<sup>69</sup> C'erano ancora le parrucche incipriate, gli abiti da signora aderenti, che solo sui fianchi facevano uno sbuffo, le marsine a righe colorate, i soprabiti da cocchiere dai minuscoli baveri, le due catenelle dell'orologio che pendono parallele al ventre, e perfino quei panciotti terroristici con i grandi rovesci alzati, che ora sono ritornati in voga tra i giovani repubblicani a Parigi e che vengono chiamati *gilets à la Robespierre*<sup>70</sup>. Nel dipinto c'è anche Robespierre stesso, balza agli occhi per la toeletta scrupolosa<sup>71</sup> e per il suo essere azzimato. Infatti ebbe sempre un aspetto curato e brillante, come la scure della ghigliottina; ma anche il suo animo, il suo cuore, era disinteressato, incorruttibile<sup>72</sup> e perseverante come la scure della ghigliottina. Tuttavia questo spietato rigore non significava insensibilità, ma virtù, come la virtù di Giunio Bruto<sup>73</sup>, che il nostro cuore maledice e la nostra ragione, inorridita, ammira. Robespierre ebbe, addirittura, una predilezione per Desmoulins, suo compagno di studi,<sup>74</sup> che fece giustiziare, quando questo *fanfaron de la liberté*<sup>75</sup> si mise, anzitempo, a predicare moderazione e a favorire le debolezze che danneggiavano lo stato. Mentre il sangue di Camille bagnava la Place de Grève<sup>76</sup>, forse anche in una stanza solitaria, lacrime bagnarono il volto di Maximilian<sup>77</sup>.

Dies soll keine banale Redensart seyn. Unlängst sagte mir ein Freund, daß ihm Bourdon de L'Oise erzählt habe: er sey einst in das Arbeitszimmer des *Comité de Salut public* gekommen, als dort Robespierre ganz allein, in sich selbst versunken, über seinen Akten saß und bitterlich weinte.

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

Ich wende mich zu

## **Delacroix,**

der ein Bild geliefert, vor welchem ich immer einen großen Volkshaufen stehen sah, und das ich also zu denjenigen Gemälden zähle, denen die meiste Aufmerksamkeit zu Theil worden. Die Heiligkeit des Sujets erlaubt keine strenge Kritik des Colorits, welche vielleicht mißlich ausfallen könnte. Aber trotz etwaniger Kunstmängel, athmet in dem Bilde ein großer Gedanke, der uns wunderbar entgegenweht. Eine Volksgruppe während den Juliustagen ist dargestellt, und in der Mitte, beynahe wie eine allegorische Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib, mit einer rothen phrygischen Mütze auf dem Haupte, eine Flinte in der einen Hand und in der andern eine dreyfarbige Fahne. Sie schreitet dahin über Leichen, zum Kampfe auffordernd, entblößt bis zur Hüfte, ein schöner, ungestümer Leib, das Gesicht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine seltsame Mischung von Phyrne, Poissarde und Freyheitsgöttinn. Daß sie eigentlich letztere bedeuten sollte, 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 umherschwärmen; ich gestehe, daß der kleine Schornsteinkupido, der, mit einer Pistole in jeder Hand, neben dieser Gassenvenus steht, vielleicht nicht allein von Ruß beschmutzt ist; daß der Pantheonskandidat, der todt auf dem Boden liegt, vielleicht den Abend vorher mit Contremarques 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 Assisenhofes trägt; - aber das ist eben, ein großer Gedanke hat diese gemeinen Leute, diese Crapüle, geadelt und geheiligt und die entschlafene Würde in ihrer Seele wieder aufgeweckt.

Heilige Julitage von Paris! ihr werdet ewig Zeugniß 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.



Non è retorica. Di recente mi disse un amico<sup>78</sup>, che Bourdon de L'Oise<sup>79</sup> gli aveva raccontato: che egli entrò una volta nello studio del Comité de Salut public e vi trovò Robespierre, tutto solo, assorto nei suoi pensieri, davanti alle sue carte, che piangeva disperatamente.

Tralascio gli altri dipinti ancor meno eloquenti di Horace Vernet, il pittore eclettico<sup>80</sup>, che dipinge di tutto, immagini sacre, battaglie, nature morte, bestie feroci, paesaggi, ritratti, tutto ciò fugacemente, quasi come un pamphlet.

Passo a

## **Delacroix<sup>81</sup>,**

che ha portato un dipinto<sup>82</sup>, di fronte al quale ho sempre visto una gran moltitudine di gente, e che, quindi, annovero tra quei dipinti che riceverono la maggiore attenzione. La santità del soggetto non permette alcuna dura critica al colorito, che potrebbe forse riuscire sgradevole. Tuttavia, nonostante gli eventuali difetti di pratica, vive nel dipinto un grande ideale, che ci coinvolge meravigliosamente. Un gruppo di popolani è raffigurato durante le Giornate di Luglio, e al centro, quasi come una figura allegorica, spicca una giovane donna, con un berretto frigio<sup>83</sup> rosso sul capo, un fucile in una mano e nell'altra uno stendardo tricolore. Ella avanza sui corpi esanimi, esortando alla battaglia, denudata fino ai fianchi, un bel corpo irruente, il volto un profilo audace, un temerario tormento nei lineamenti, una strana combinazione di Frine<sup>84</sup>, di Poissarde<sup>85</sup> e dea della libertà. Che ella sia a significare proprio quest'ultima, non è affatto espresso, questa figura sembra piuttosto raffigurare la forza selvaggia del popolo, che si libera di un fardello fatale. Non posso evitare di ammettere, che questa figura mi ricorda quelle filosofe peripatetiche<sup>86</sup>, quelle velociste dell'amore o rapide amanti, che di sera girandolano per i boulevard; ammetto che il piccolo cupido dei comignoli, che, con una pistola per mano, sta a fianco della Venere dei vicoli, forse non è sporco solo di fuliggine; che il candidato al Pantheon, a terra morto, forse la notte scorsa ha distribuito contromarche per il teatro; che l'eroe, che va all'attacco con il suo fucile, reca in volto la galera e di certo, nelle sue laide vesti, ancora l'olezzo delle corti d'assise; - ma appunto, una grande idea ha nobilitato e santificato questo volgo, questi crapuloni, e ha risvegliato nella loro anima la dignità defunta.

Sante Giornate di Luglio a Parigi!<sup>87</sup> Sarete in eterno testimoni della nobiltà primordiale dell'umanità, che mai può essere interamente annientata. Colui che vi ha vissute non geme più sugli antichi sepolcri, ma, gioioso, crede ora alla risurrezione dei popoli.

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 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. Es ist dafür gesorgt, daß die Freyheitsbäume nicht in den Himmel hineinwachsen.

Auf keinem von allen Gemälden des Salons ist so sehr die Farbe eingeschlagen, wie auf Delacroix' Julirevoluzion. Indessen, eben diese Abwesenheit von Firniß und Schimmer, dabey der Pulverdampf und Staub, der die Figuren wie graues Spinnweb bedeckt, das sonnengetrockene Colorit, das gleichsam nach einem Wassertropfen lechzt, alles dieses giebt 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 zugesehen hatten, und diese konnten das Bild nicht genug rühmen. „Matin!“ rief ein Epicier, „diese Gamins haben sich wie Riesen geschlagen!“ Eine junge Dame meinte, auf dem Bilde fehlte der polytechnische Schüler, wie man ihn sehe auf allen andern Darstellungen der Julirevoluzion, deren sehr viele, über vierzig Gemälde, ausgestellt waren.

„Papa!“ rief eine kleine Karlistinn, „wer ist die schmutzige Frau mit der rothen Mütze?“ – „Nun freylich,“ spöttelte der noble Papa mit einem süßlich zerquetschten Lächeln, „nun freylich, liebes Kind, mit der Reinheit der Lilien hat sie nichts zu schaffen. Es ist die Freyheitsgöttin.“ – „Papa, sie hat auch nicht einmal ein Hemd an.“ – „Eine wahre Freyheitsgöttin, liebes Kind, hat gewöhnlich kein Hemd, und ist daher sehr erbittert auf alle Leute, die weiße Wäsche tragen.“

Bey diesen Worten zupfte der Mann seine Manschetten 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 Nazionalgarden todtgeschossen wird, dann tragen sie die heilige Leiche auf den Boulevards herum, und das Volk wird rasend, und wir haben dann eine neue Revoluzion.“ – „*Tant mieux!*“ flüsterte die Eminenz, ein hagerer, zugeknöpfter Mensch, der sich in weltliche Tracht ver mummt, 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 Maaß wieder voll wird! Die Revoluzion verschluckt dann wieder ihre eignen Anstifter, besonders jene eitlen Bankiers, die sich Gottlob jetzt schon riunirt haben.“ „Ja, Eminenz, sie wollten uns *à tout prix* vernichten, weil wir sie nicht in unsere Salons aufgenommen; das ist das Geheimniß der Julirevoluzion, und da wurde Geld vertheilt an die Vorstädter, und die Arbeiter wurden von den Fabrikherrn entlassen, und Weinwirthe wurden bezahlt, die umsonst Wein schenkten und noch Pulver hineinmischten, um den Pöbel zu erhitzen, *et du reste, c'était le soleil!*“

Sante Giornate di Luglio! Com'era bello il sole e com'era grande il popolo di Parigi! Gli dèi in cielo, che assisterono alla grande battaglia, esultarono d'ammirazione, e si sarebbero di buon grado levati dai loro aurei seggi e sarebbero scesi sulla Terra, per divenire cittadini di Parigi! Ma invidiosi, paurosi come sono, infine temettero che le persone potessero sbocciare troppo in alto e troppo gloriosamente, e, ad opera dei loro sacerdoti volenterosi, tentarono di "annerire ciò che brillava e di trascinare nella polvere il sublime"<sup>88</sup>, e provocarono la ribellione belga<sup>89</sup>, il dipinto di animali di de Potter<sup>90</sup>. Fu, così, provveduto a non far germogliare gli alberi della libertà in paradiso.<sup>91</sup>

In nessuno tra tutti i dipinti del Salon il colore è così tanto attenuato,<sup>92</sup> come ne *La Rivoluzione di Luglio* di Delacroix. Eppure, proprio quest'assenza di vernice e di lucentezza, oltre al fumo di polvere da sparo ed al pulviscolo, che ricoprono le figure come una grigia ragnatela, il colorito seccato dal sole, che, per così dire, brama una goccia d'acqua, tutto ciò conferisce al dipinto una verità, un'essenzialità, una naturalezza, e vi si percepisce la vera fisionomia delle Giornate di Luglio.

Tra i visitatori c'era qualcuno che allora vi aveva combattuto o, per lo meno, vi aveva assistito, e costoro non seppero lodare il dipinto a sufficienza. "*Matin!*" esclamò un *épicier*, "questi *gamins*<sup>93</sup> hanno combattuto come giganti!" Una giovane ritenne che nel dipinto mancasse lo studente del Politecnico<sup>94</sup>, che si vedeva in tutte le altre rappresentazioni della Rivoluzione di Luglio, moltissime delle quali, oltre quaranta dipinti,<sup>95</sup> erano state esposte.

"Babbo!" gridò una piccola carlista<sup>96</sup>, "chi è la donna sudicia con il berretto rosso?" – "Mah," ironizzò il bravo babbo forzando un dolce sorriso, "insomma, piccola mia, con la purezza dei gigli ella non ha nulla a che fare."<sup>97</sup> E' la dea della libertà." – "Babbo, non ha nemmeno una camicia indosso." – "Una vera dea della libertà, mia cara, non usa indossare la camicetta, ed è perciò molto irritata nei confronti di tutti coloro che indossano la biancheria."

A queste parole l'uomo allungò i polsini sulle mani grandi ed oziose, e disse al suo vicino: "Eminenza, se oggi i Repubblicani riusciranno a far fucilare una vecchia dalle Guardie Nazionali alla Porta St. Denis, quelli porteranno, poi, la santa salma in giro per i boulevard, il popolo s'infurierà, e noi avremo allora una nuova rivoluzione."<sup>98</sup> – "*Tant mieux*<sup>99</sup>!" bisbigliò Sua Eminenza, un uomo smilzo e riservato, imbacuccato nell'abito secolare<sup>100</sup>, come lo sono, oggi, tutti i preti, per timore di essere pubblicamente scherniti, forse anche per la coscienza sporca; "*tant mieux*, marchese! Purché avvengano atrocità in quantità, da arrivare al colmo! La rivoluzione ingoierà allora, di nuovo, i suoi stessi istigatori, in particolare quei banchieri vanesi, che, grazie a Dio, si sono ormai rovinati."<sup>101</sup> "Sì, Eminenza, ci volevano annientare *à tout prix*<sup>102</sup>, perché non li abbiamo ricevuti nei nostri salotti<sup>103</sup>; ecco il segreto della Rivoluzione di Luglio<sup>104</sup>, e allora venne distribuito denaro nei sobborghi, ed i lavoratori furono licenziati dai padroni delle fabbriche, e furono pagati gli osti, che mescevano il vino gratuitamente e vi mescolarono anche polvere pirica, per eccitare la plebe, *et du reste, c'était le soleil*<sup>105</sup>!"

Der Marquis hat vielleicht Recht: es war die Sonne. Zumal im Monath Juli hat die Sonne immer am gewaltigsten mit ihren Stralen die Herzen der Pariser entflammt, wenn die Freyheit bedroht war, und sonnenrunken erhob sich dann das Volk von Paris gegen die morschen Bastillen und Ordonnanzen der Knechtschaft. Sonne und Stadt verstehen sich wunderbar, und sie lieben sich. Ehe die Sonne des Abends ins Meer hinabsteigt, verweilt ihr Blick noch lange mit Wohlgefallen auf der schönen Stadt Paris, und mit ihren letzten Stralen küßt sie die dreyfarbigen Fahnen auf den Thürmen der schönen Stadt Paris. Mit Recht hatte ein französischer Dichter den Vorschlag gemacht, das Julifest durch eine symbolische Vermählung zu feyern: und wie einst der Doge von Venedig jährlich den goldenen Bukentauro bestiegen, um die herrschende Venezia mit dem adriatischen Meere zu vermählen, so solle alljährlich auf dem Bastillenplatze die Stadt Paris sich vermählen mit der Sonne, dem großen, flammenden Glücksstern ihrer Freyheit. Casimir Perier hat diesen Vorschlag nicht goutirt, er fürchtet den Polterabend einer solchen Hochzeit, er fürchtet die allzstarke Hitze einer solchen Ehe, und er bewilligt der Stadt Paris höchstens eine morganatische 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 ein buntes Echo der eignen Herzensstimme erschienen, oder vielmehr, daß die wahlverwandten Farbentöne in meinem Herzen wunderbar wiederklangen.

## Decamps

heißt der Maler, der solchen Zauber auf mich ausübte. Leider habe ich eins seiner besten Werke, das Hundehospital, 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 von selbst, daß Decamps ein großer Maler sey, als ich zuerst ein kleines Bild von ihm sah, dessen Colorit und Einfachheit mich seltsam frappirten. Es stellte nur ein türkisches Gebäude vor, weiß und hochgebaut, hie und da eine kleine Fensterlucke, wo ein Türkengesicht hervorlauscht, unten ein stilles Wasser, worin sich die Kreidewände mit ihren röthlichen Schatten abspiegeln, wunderbar ruhig. Nachher erfuhr ich, daß Decamps selbst in der Turkey gewesen, und daß es nicht bloß sein originelles Colorit war, was mich so sehr frappirt, sondern auch die Wahrheit, die sich mit getreuen und bescheidenen Farben in seinen Bildern des Orients ausspricht.

Probabilmente il marchese ha ragione: è stato il sole<sup>106</sup>. Anche perché il sole nel mese di luglio ha sempre, con più violenza, infiammato con i suoi raggi i cuori dei Parigini, quando la libertà veniva minacciata, e, ubriaco di sole, si ribellava, poi, il popolo di Parigi contro la fatiscente Bastiglia<sup>107</sup> ed le ordinanze<sup>108</sup> della schiavitù. Il sole e la città s'intendono a meraviglia, e si amano. Prima che il sole, la sera, si tuffi in mare, indugia, compiaciuto, a lungo il suo sguardo sulla bella città di Parigi, e con i suoi ultimi raggi bacia le bandiere tricolori in cima alle torri della bella città di Parigi.<sup>109</sup> Un poeta francese<sup>110</sup> aveva proposto, e a ragione, di festeggiare le celebrazioni di luglio con un matrimonio simbolico: e come, un tempo, il Doge di Venezia era solito salire ogni anno a bordo del buncitoro<sup>111</sup> dorato, per celebrare lo sposalizio della regnante Venezia con il mare Adriatico, allo stesso modo, ogni anno, sulla Piazza della Bastiglia, la città di Parigi avrebbe dovuto unirsi in matrimonio con il sole, la grande, ardente buona stella della sua libertà. Casimir Perier<sup>112</sup> non ha delibato questa proposta, egli teme la vigilia delle nozze di un tale sposalizio, teme l'eccessivo ardore di un tale matrimonio, e, tutt'al più, concede alla città di Parigi un'unione morganatica con il sole.

Eppure dimentico che sono solo il relatore di una mostra. In quanto tale, menziono ora un pittore, che, suscitando l'interesse generale, mi colpì al tempo stesso, al punto che i suoi dipinti mi apparvero solo come un'eco variopinta della voce del mio cuore, o piuttosto, che le congeniali tonalità del colore mi risuonarono nel cuore magnificamente.

## Decamps<sup>113</sup>

si chiama il pittore, che ha esercitato su di me un tale fascino. Purtroppo non ho proprio visto una tra le sue opere migliori, il Hundehospital<sup>114</sup>. Era già stata rimossa, quando visitai la mostra. Mi sono perso altri suoi validi esemplari, perché non riuscii ad individuarli tra la massa, prima che fossero, anch'essi, altrettanto rimossi. Tuttavia presto realizzai, che Decamps era un grande pittore, quando vidi per la prima volta un suo piccolo dipinto<sup>115</sup>, il cui colorito e la cui semplicità mi colpirono. Esso raffigurava solo un edificio turco, bianco ed alto, e qua e là una piccola finestrella, da cui sbircia un volto turco, in basso un rivolo d'acqua cheta, su cui si specchiano i muri di creta con le loro ombre rossicce - meravigliosamente calmo. Appresi in seguito, che Decamps stesso era stato personalmente in Turchia, e che non era solo il suo originale colorito a colpirmi così tanto, ma anche la veridicità che, nei suoi dipinti dell'Oriente, si esprime con tinte fedeli e semplici.

Dieses geschieht ganz besonders in seiner „Patrouille“. In diesem Gemälde erblicken wir den großen Hadji-Bey, Oberhaupt der Polizey 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 Bastonadenthums, und neben ihm, zu Fuß, laufen neun getreue Vollstrecker seines Willens *quand me^me*, hastige Kreaturen mit kurzen magern Beinen und fast thierischen Gesichtern, katzenhaft, ziegenböcklich, äffisch, ja, eins derselben bildet eine Mosaik von Hundeschnautze, Schweinsaugen, Eselohren, Kalbslächeln und Hasenangst. In den Händen tragen sie nachlässige Waffen, Piken, Flinten, die Kolbe nach oben, auch Werkzeuge der Gerechtigkeitspflege, nemlich 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 putzigen 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 barock magische Wirkung. Auch rennen die Kerls mit so drolligen Kabriolen, mit so unerhörten Sprüngen, 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 hiesigen Kritiker am meisten getadelt und als Unnatürlichkeit und Karikatur verworfen.

Auch Frankreich hat seine stehenden Kunstzensenten, die nach alten vorgefaßten Regeln jedes neue Werk bekritteln, seine Oberkenner, die in den Ateliers herumschnüffeln und Beyfall lächeln, wenn man ihre Marotte kitzelt, und diese haben nicht ermangelt, über Decamps' Bild ihr Urtheil zu fällen. Ein Herr Jal, der über jede Ausstellung eine Broschüre edirt, hat sogar nachträglich im Figaro jenes Bild zu schmähen gesucht, und er meint, die Freunde desselben zu persiffliren, wenn er scheinbar demüthigst gesteht: „er sey nur ein Mensch, der nach Verstandesbegriffen urtheile, und sein armer Verstand könne in dem Decampsschen Bilde nicht das große Meisterwerk sehen, das von jenen Ueberschwenglichen, 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, eben so wenig als er bey der Schöpfung derselben jemals die erste Rolle gespielt hat. Die Idee des Kunstwerks steigt aus dem Gemüthe, und dieses verlangt bey der Phantasie die verwirklichende Hülfe. Die Phantasie wirft ihm dann alle ihre Blumen entgegen, verschüttet fast die Idee, und würde sie eher tödten als beleben, wenn nicht der Verstand heranhinkte und die überflüssigen Blumen bey Seite schöbe, oder mit seiner blanken Gartenscheere abmähte. Der Verstand übt nur Ordnung, so zu sagen die Polizey im Reiche der Kunst. Im Leben ist er meistens ein kalter Kalkulator, der unsere Thorheiten addirt; ach! manchmal ist er nur der Fallitenbuchhalter des gebrochenen Herzens, der das Defizit ruhig ausrechnet.

Questo avviene, in particolare, nel suo “Patrouille”<sup>116</sup>. In questo dipinto vediamo il grande Hadji-Bey, capo della polizia a Smirne, che fa la ronda per la città con i suoi mirmidoni<sup>117</sup>. Egli siede col ventre molliccio in groppa al destriero, in tutta la maestà della sua insolenza, un viso ingiuriosamente arrogante, ignorante e truce, cretato da un bianco turbante; tra le mani regge lo scettro del regno assoluto del bastinado<sup>118</sup>, e accanto a lui, a piedi, accorrono nove fedeli esecutori del suo volere *quand me^me*, creature scattanti con gambe corte e magre, con i visi quasi animaleschi, simili a felini, caproni e scimmie; anzi, uno di loro compone un mosaico con muso di cane, occhi di maiale, orecchi d’asino, sorriso di vitello e terrore da coniglio. In mano reggono armi senza cura, picconi, fucili, il calcio rivolto verso l’alto, persino strumenti della giustizia, ossia una lancia e un fascio di canne di bambù. Dato che le case, davanti alle quali passa il plotone, sono bianche come la calce ed il terreno è giallo-argilla, si crea quasi l’effetto del gioco cinese delle ombre, quando si vedono queste figure scure e bizzarre precipitarsi lungo lo sfondo chiaro e per il primo piano luminoso. E’ il primo imbrunire, e le strane ombre delle gambe magre degli uomini e dei cavalli intensificano l’effetto barocco e magico. Inoltre, quei tipi corrono compiendo piroette così buffe, dei balzi così bizzarri, anche il cavallo slancia le zampe con una rapidità così estrema, che sembra in parte strisciare sul ventre ed in parte volare - : tutto ciò hanno disapprovato nel modo più assoluto alcuni critici locali e l’hanno condannato per innaturalità ed in quanto caricatura.<sup>119</sup>

Anche la Francia ha i suoi recensori d’arte tradizionali, che criticano ogni nuova opera secondo regole antiche e preconcepite; i suoi superesperti, che ficcano il naso negli atelier e sorridono d’approvazione, quando gli viene solleticato il capriccio, e questi non hanno mancato di pronunciare il loro giudizio sul dipinto di Decamps. Un certo signor Jal<sup>120</sup>, che pubblica un opuscolo su ogni esposizione, ha addirittura tentato, successivamente, di denigrare quel dipinto ne *Le Figaro*, e crede di canzonare gli amanti dello stesso, quando finge di dichiarare con la massima umiltà: “è solo un uomo, chi esprime giudizi secondo criteri razionali, e la sua povera mente non riesce a scorgere nel dipinto di Decamps il grande capolavoro, che vi è ravvisato da quegli appassionati, che non stanno a giudicare solamente con l’intelletto.” Il povero diavolo con il suo povero intelletto! Egli non sa quanto sia stato bravo nel giudicare se stesso! In effetti,<sup>121</sup> al povero intelletto non spetta mai il primo giudizio, quando si giudicano opere d’arte, così come esso non ha mai avuto la prima parte nella loro creazione. L’idea dell’opera d’arte nasce dal sentimento,<sup>122</sup> e questo richiede alla fantasia l’aiuto per la realizzazione. Allora la fantasia gli lancia incontro tutti i suoi fiori, ricopre quasi l’idea, e la ammazzerebbe prima di darle vita, se l’intelletto non giungesse arrancando e non accantonasse i fiori inutili, o non li falciasse con le sue lucenti cesoie. L’intelletto pratica solo l’ordine, per così dire è la polizia nel regno dell’arte.<sup>123</sup> Nella vita esso è, per lo più, un calcolatore, che somma le nostre follie; ah! talvolta è solo il contabile fallimentare del cuore spezzato, e, quieto, calcola il disavanzo.

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 abstrahirten, nach dem Vorhandenen eine Norm für alles Zukünftige feststellten, und Gattungen schieden, und Definitionen und Regeln ersannen. Sie wußten nicht, daß alle solche Abstraktionen nur allenfalls zur Beurtheilung des Nachahmervolks nützlich sind, daß aber jeder Originalkünstler und gar jedes neue Kunstgenie nach seiner eigenen mitgebrachten Aesthetik beurtheilt werden muß. Regeln und sonstige alte Lehren sind bey solchen Geistern noch viel weniger anwendbar. Für junge Riesen, wie Menzel sagt, giebt es keine Fechtkunst, denn sie schlagen ja doch alle Paraden durch. Jeder Genius muß studirt und nur nach dem beurtheilt 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 bey der Veranschaulichung seiner Idee. In den rezitirenden 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 Gemüthe des Künstlers aufsteigen, wenn es der heilige Weltgeist bewegt, seine Kunstwerke sind nur Symbole, wodurch er andern Gemüthern seine eigenen Ideen mittheilt. Wer mit den wenigsten und einfachsten Symbolen das Meiste und Bedeutendste ausspricht, der ist der größte Künstler.

Es dünkt mir aber des höchsten Preises werth, wenn die Symbole, womit der Künstler seine Idee ausspricht, abgesehen von ihrer innern Bedeutsamkeit, noch außerdem an und für sich die Sinne erfreuen, wie Blumen eines Selams, 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 willensfrey bey der Wahl und Verbindung seiner geheimnißvollen Blumen? Oder wählt und verbindet er nur, was er muß? Ich bejahe diese Frage einer mystischen Unfreyheit. Der Künstler gleicht jener schlafwandelnden Prinzessinn, die des Nachts 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 vergessenen Traum, und schickte ihn endlich dem geliebten Kalifen. Der feiste Eunuch, der ihn überbrachte, ergötzte sich sehr an den hübschen Blumen, ohne ihre Bedeutung zu ahnen. Harun Alradschid 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.



È sempre un grande errore, quando il critico formula la domanda: cosa dovrebbe fare l'artista? Sarebbe molto più corretta la domanda: qual è l'intenzione dell'artista, o persino, qual è il dovere dell'artista? La domanda, cosa dovrebbe fare l'artista? trae origine da quei filosofi dell'arte, che, privi di poesia propria, astrassero i tratti distintivi delle diverse opere d'arte, individuarono, in base a ciò che trovavano, una norma per l'avvenire, distinsero i generi ed idearono definizioni e regole.<sup>124</sup> Non sapevano che tali astrazioni sono utili, semmai, solo a formulare il giudizio sulla massa degli imitatori, ma che ogni artista originale e, certamente, ogni nuovo genio artistico deve essere giudicato secondo le regole estetiche che porta con sé. Le regole e le ulteriori teorie antiche sono ancor meno applicabili per tali spiriti. Per i giovani giganti, come afferma Menzel<sup>125</sup>, non esiste alcuna arte della scherma, perché essi trapassano, comunque, ogni parata. Ogni genio deve essere studiato e giudicato, solo in virtù delle sue intenzioni. Qui le sole domande da soddisfare sono: possiede i mezzi per realizzare la sua idea? ha adoperato i mezzi appropriati? Questo è un terreno sicuro. Non modelliamo più ciò che ci è sconosciuto, secondo i nostri personali desideri, ma ci accordiamo riguardo ai mezzi dati dalla natura, a disposizione dell'artista per illustrare la propria idea. Nelle arti verbali questi mezzi consistono in suoni e parole. Nelle arti visive consistono in colori e forme. I suoni<sup>126</sup> e le parole, i colori e le forme, i fenomeni in genere, sono, tuttavia, solo simboli dell'idea, simboli, che sorgono nell'animo dell'artista, quando il santo spirito del mondo lo agita, le sue opere d'arte sono solo simboli, per mezzo dei quali egli comunica agli altri animi le sue proprie idee. Colui che esprime il massimo ed il maggior significato con pochissimi e semplicissimi simboli, è il più grande artista.

Mi sembra, però, degno di somma lode, quando i simboli, con cui l'artista esprime la sua idea, a prescindere dal loro intimo significato, rallegrano i sensi di per se stessi, come i fiori di un selam<sup>127</sup>, che a prescindere dal loro significato recondito, anch'essi sono prosperi e graziosi di per se stessi e legati a formare un bel mazzo. Ma è sempre possibile una simile combinazione? Ha l'artista un libero arbitrio totale, nella scelta e nell'accostamento dei suoi fiori misteriosi? O sceglie e combina solo quello che deve? Rispondo affermativamente a questa domanda dell'esistenza di un'oppressione mistica. L'artista rassomiglia quella principessa sonnambula<sup>128</sup>, che di notte nei giardini di Bagdad, con profonda conoscenza dell'amore, colse i fiori più particolari e li unì in un selam, il cui significato ella stessa non ricordò nemmeno più, quando si svegliò. Così, il mattino seguente, ella sedette nel suo harem ed osservò il mazzetto notturno, vi meditò sopra, come su un sogno scordato ed, infine, lo inviò all'amato califfo. Il grasso eunuco, che lo consegnò, si diletto molto coi graziosi fiori, senza intuirne il significato. Harun Alradschid, però, il signore dei credenti, il successore del profeta, il possessore dell'anello di Salomone<sup>129</sup>, costui riconobbe all'istante il significato del bel mazzolino di fiori, il suo cuore esultò di gioia, e si mise a baciare ciascun fiore, e rise fintanto che le lacrime non gli corsero giù nella lunga barba.

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 mitsammt ihrem Kislar Aga, dem großen Oberkenner, dem vermittelnden Zwischenläufer im Harem der Kunst. Das Geschwätze solcher verschnittenen Kennerschaft wird mir nachgerade unerträglich, besonders die herkömmlichen Redensarten und der wohlgemeinte gute Rath 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 Symbolik eingeborner Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart werden. Ein neuerer Aesthetiker, welcher „italienische Forschungen“ geschrieben, hat das alte Prinzip von der Nachahmung der Natur wieder mundgerecht zu machen gesucht, indem er behauptete: der bildende Künstler müsse alle seine Typen in der Natur finden. Dieser Aesthetiker hat, indem er solchen obersten Grundsatz für die bildenden Künste aufstellte, an eine der ursprünglichsten dieser Künste gar nicht gedacht, nemlich an die Architektur, deren Typen man jetzt in Waldlauben 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 vermißt, und die Art, wie das Pferd des Hadji-Bey die Füße wirft und wie seine Leute laufen, als unnaturgemäß tadelt, dem kann der Künstler getrost antworten: daß er ganz mährchentreu gemalt und ganz nach innerer Traumanschauung. In der That, wenn dunkle Figuren auf hellen Grund gemalt werden, erhalten sie schon dadurch einen visionären Ausdruck, sie scheinen vom Boden abgelöst zu seyn, und verlangen daher vielleicht etwas unmaterieller, etwas fabelhaft luftiger behandelt zu werden. Die Mischung des Thierischen 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 bey den Statuen der Satyren, Centauren u.s.w. Gegen den Vorwurf der Karikatur schützt aber den Künstler der Einklang seines Werks, jene delizieuse Farbenmusik, die zwar komisch, aber doch harmonisch klingt, der Zauber seines Colorits. Karikaturmaler sind selten gute Coloristen, eben jener Gemüthszerrissenheit wegen, die ihre Vorliebe zur Karikatur bedingt. Die Meisterschaft des Colorits entspringt ganz eigentlich aus dem Gemüthe des Malers, und ist abhängig von der Einheit seiner Gefühle. Auf Hogarths Originalgemälden in der Nazionalgallerie zu London sah ich nichts als bunte Kleckse, die gegen einander losschrieen, eine Emeute von grellen Farben.

Io non sono il successore del profeta, e non sono in possesso dell'anello di Salomone, e non porto nemmeno la barba lunga, ma ciononostante posso affermare, che comprendo il bel selam, che Decamps ci ha portato dall'Oriente, ancor meglio di tutti gli eunuchi, incluso il loro Kislar Aga<sup>130</sup>, il grande saggio<sup>131</sup>, il corriere mediatore nell'harem dell'arte. Le chiacchiere di una simile competenza castrata mi risultano persino insopportabili, in particolare i luoghi comuni tradizionali ed il parere benevolo per i giovani artisti, e persino i fastidiosi rimandi alla natura, ed ancora alla natura.

In arte sono un soprannaturalista.<sup>132</sup> Credo che l'artista non possa reperire tutti i suoi modelli nella natura, ma che i modelli più significativi gli si rivelino, per così dire, nell'anima, come un innato simbolismo di idee innate. Un recente studioso d'estetica,<sup>133</sup> autore delle "Italienische Forschungen", ha tentato di rispolverare l'antico principio dell'imitazione della natura, affermando che l'artista figurativo debba trovare tutti i suoi modelli nella natura. Quest'estetico non ha pensato affatto, enunciando tale supremo principio cardine per le arti figurative, ad una delle più primordiali di queste arti, ossia all'architettura, i cui modelli sono stati immaginati, a posteriori, come pergolati boschivi o grotte rupestri, ma che certo non si sono trovati qui per la prima volta. Essi non erano nella natura esterna, ma nell'anima umana.<sup>134</sup>

Al critico, cui sfugge la natura nel dipinto di Decamps, e bolla come innaturale il modo in cui il cavallo di Hadji-Bey slancia le zampe ed il suo seguito corre, a costui l'artista può senza alcun timore rispondere, di aver dipinto in modo fiabesco e solo attenendosi alla sua onirica visione interiore. In effetti, quando figure scure sono dipinte su uno sfondo luminoso,<sup>135</sup> già ne ricevono un'espressione visionaria, sembrano scollate dal suolo, e richiedono, perciò, di essere trattate un po' più immaterialmente, un po' più fiabescamente ariose. La miscela di tratti bestiali ed umani nelle figure del dipinto di Decamps è, inoltre, un altro motivo per una raffigurazione insolita; in questa miscela stessa dimora quell'antichissimo humour, che già i Greci ed i Romani seppero esprimere in innumerevoli creazioni deformi, che ammiriamo con diletto sulle pareti di Ercolano<sup>136</sup> e nelle statue di satiri, centauri, e così via. Ma contro l'accusa di caricatura l'artista è salvo grazie all'armonia della sua opera, a quella deliziosa musica di colori, che risuona sì comica, ma tuttavia armoniosa, al fascino del suo colorito. I pittori di caricature<sup>137</sup> sono raramente degli abili coloristi, proprio in virtù di quella lacerazione nell'animo, che determina la loro predilezione per la caricatura. La maestria del colorito scaturisce esattamente dall'animo del pittore, ed è soggetta all'armonia dei suoi sentimenti. Nei dipinti originali di Hogarth<sup>138</sup> nella National Gallery di Londra non ho visto nient'altro che chiazze colorate, tra loro stridenti, un tumulto di tinte sgargianti.

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

Nur der Künstler, der zugleich Bürger eines Freystaats 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 Persifflage wäre verfehlt worden.

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

## Lessore

zu lesen war, und das durch seine wunderbare Wahrheit und durch einen Luxus von Bescheidenheit und Einfachheit Jeden anzog. Man stutzte, 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 rohhölzernen Kruzifixe, 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 geflickt 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. Scharfgeschnittene Schatten, gewaltige, feste, ernste Striche, die Farben nicht geschwinde hingefegt, sondern ruhigkühn 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 angeschwärtztem Golde war, ganz übereinstimmend mit Stoff und Behandlung des Bildes. Solchermaßen konsequent 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 zerlumpten Mitgeschöpfe angeredet werden, das über Hunger und Kälte klagt. Dieses Bild sagt viel mit wenigen Strichen und noch viel mehr erregt es in unserer Seele.

Ho scordato di menzionare, che nel dipinto di Decamps anche delle giovani donne, greche non velate, sono affacciate alla finestra e guardano sfrecciare il buffo corteo. La loro calma e bellezza creano, con quest'ultimo, un contrasto molto piacevole. Esse non sorridono, questa insolenza a cavallo, con l'ubbidienza da cani che gli corre a fianco, è per loro una scena consueta, e ci sentiamo così proiettati tanto più realisticamente nella patria dell'assolutismo.

Solo l'artista, che è anche cittadino di uno stato libero<sup>139</sup>, poteva realizzare questo dipinto con grande serenità. Chiunque, tranne un francese, avrebbe steso pennellate più dense e più violente, vi avrebbe mescolato un po' di blu di Berlino<sup>140</sup>, o per lo meno, un po' di verde-bile, e la nota del persiflage sarebbe andata persa.

Per evitare che questo dipinto mi trattenga ancora a lungo, mi occupo rapidamente di un quadro, sul quale si poteva leggere il nome

## Lessore<sup>141</sup>

e che attrasse ognuno, in virtù della sua meravigliosa veridicità e di uno sfarzo di modestia e di semplicità. Passandovi davanti, ci si fermava stupiti. "Il fratello malato<sup>142</sup>", così è registrato nel catalogo. In una misera soffitta, in un misero letto, giace un ragazzo malaticcio ed osserva con occhi supplichevoli un crocifisso di legno grezzo, fissato alla parete spoglia. Ai suoi piedi siede un altro ragazzo, dallo sguardo avvilito, preoccupato e triste. La sua giacchetta corta ed i suoi calzoncini sono sì lindi, ma più volte rappezzati e di una stoffa molto grezza. La coperta di lana gialla sul letto, e meno il mobilio, rispetto alla scarsità dello stesso, testimoniano una miseria spaventosa. Al soggetto è adeguata l'esecuzione. Questa ricorda, per lo più, i quadri di accattoni di Morillo<sup>143</sup>. Ombre dai contorni marcati, pennellate intense, solide e coscienziose, i colori non spazzati velocemente sulla tela, ma stesi con calma audace, bizzarramente smorzati e tuttavia non cupi; Shakespeare descrive il carattere di tutta l'esecuzione con le parole: *the modesty of nature*.<sup>144</sup> Circondata da splendidi dipinti dalle lucenti cornici pompose, quest'opera dovette spiccare in misura maggiore, essendo la cornice antica e di un oro annerito, del tutto consona al soggetto e all'esecuzione del dipinto. Così coerente in tutta la sua apparenza ed in contrasto con tutto l'ambiente circostante, questo dipinto esercitò un'impressione profonda e malinconica su ogni visitatore, e riempì l'anima con quell'indicibile compassione, che talvolta ci commuove, quando dalla sala illuminata di un ricevimento festoso, improvvisamente usciamo fuori nella strada buia, e veniamo avvicinati da un individuo cencioso, che si lamenta per la fame e per il freddo. Questo dipinto dice molto con poche pennellate ed ancor più ci scuote l'anima.

## Schnetz

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 Schnetz gesehen, gewährten sie ihm viele Auszeichnung, und in Berücksichtigung derselben muß ich ihm auch in diesem Bericht einen Sperritz gönnen. Er malt gut, ist aber nach meinen Ansichten kein guter Maler. Sein großes Gemälde im diesjährigen Salon, italienische Landleute, die vor einem Madonnabilde um Wunderhülfe flehen, hat vortreffliche Einzelheiten, besonders ein starrkrampfbehaffeter Knabe ist vortrefflich gezeichnet, große Meisterschaft bekundet sich überall im Technischen; doch das ganze Bild ist mehr redigirt als gemalt, die Gestalten sind deklamatorisch in Scene gesetzt, und es ermangelt innerer Anschauung, Ursprünglichkeit und Einheit. Schnetz bedarf zu vieler Striche, um etwas zu sagen, und was er alsdann sagt, ist zum Theil überflüssig. Ein großer Künstler wird zuweilen, eben so wohl wie ein mittelmäßiger, etwas Schlechtes geben, aber niemals giebt er etwas Ueberflüssiges. Das hohe Streben, das große Wollen mag bey einem mittelmäßigen Künstler immerhin achtungswerth seyn, in seiner Erscheinung kann es jedoch sehr unerquicklich wirken. Eben die Sicherheit, womit er fliegt, gefällt uns so sehr bey dem hochfliegenden Genius; wir erfreuen uns seines hohen Flugs, je mehr wir von der gewaltigen Kraft seiner Flügel überzeugt sind, und vertrauensvoll schwingt sich unsere Seele mit ihm hinauf in die reinste Sonnenhöhe der Kunst. Ganz anders ist uns zu Muthe bey 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 Schnetz 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.

Aehnlichkeit in den Studien und in der Wahl der Stoffe hat Schnetz mit einem Maler, der oft deßhalb 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 Anerkenntniß, bey der Preisvertheilung das Offizierskreuz der Ehrenlegion erhalten hat.

## Schnetz<sup>145</sup>

è un nome più noto. Lo menziono, tuttavia, non con lo stesso piacere del precedente, che finora è stato poco nominato nel mondo artistico. Forse è perché gli amanti dell'arte hanno già visto opere migliori di Schnetz, che gli hanno accordato molti elogi, ed anche tenendo conto di questi, gli debbo concedere un posto distinto in questa relazione. Egli dipinge bene, ma a parer mio, non è un buon pittore. Il suo grande dipinto nel Salon di quest'anno, contadini italiani, che supplicano per un miracolo, di fronte ad una statua della Madonna, ha dei dettagli eccellenti, in particolare un ragazzo affetto da tetano è delineato perfettamente, la grande maestria nella tecnica si manifesta ovunque; eppure tutto il quadro è più redatto che dipinto,<sup>146</sup> le figure sono calate sulla scena in modo declamatorio, esso manca di visione interiore, originalità ed unità. Schnetz abbisogna di troppe pennellate, per dire qualcosa, e quello che poi dice, è, in parte, superfluo. Un grande artista, proprio come uno mediocre, realizza occasionalmente qualcosa di brutto, ma non produce mai qualcosa di superfluo. Il grande sforzo, la grande ambizione può essere, per un artista mediocre, per lo meno degna di rispetto, nella sua resa essa può, tuttavia, risultare molto sgradevole. Proprio la sicurezza, con cui il genio ambizioso si libra, ci piace così tanto; godiamo del suo volo ad alta quota, quanto più siamo convinti della potente forza delle sue ali, e la nostra anima fiduciosa si leva in volo con lui sulle più pure vette illuminate dal sole dell'arte. Le nostre sensazioni sono del tutto diverse nei riguardi di quei geni del teatro, dove scorgiamo le corde con cui essi vengono sollevati, cosicché, temendone ogni istante la caduta, rimiriamo la loro superiorità solo tremando. Non intendo definire, se le corde, con cui Schnetz si libra, siano troppo sottili o se il suo genio sia troppo pesante, posso solo assicurare, che egli non ha elevato la mia anima, ma l'ha scagliata a terra.

Schnetz ha somiglianze, negli studi e nella scelta del soggetto, con un pittore<sup>147</sup>, che perciò viene spesso menzionato assieme a lui, ma che, però, nell'esposizione di quest'anno ha superato non solo lui, ma, con poche eccezioni, anche tutti i suoi colleghi artisti e che ha, inoltre, ricevuto alla premiazione, come segno del pubblico apprezzamento, la croce di ufficiale della Legion d'onore<sup>148</sup>. Quest'artista si chiama

## L. Robert

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 sey eine Erfindung der Künstler, die am babylonischen Thurme gearbeitet haben. Indessen ist sie von späterem Datum. In den ersten Perioden der Kunst gab es nur Historienmalerey, nemlich 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 Historienmalerey bezeichnet; und zwar im Gegensatze 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 Malerey, 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, des Netscher, des Jan Steen, des Van Dow, des van der Werff u.s.w. betrachten, offenbart sich uns wunderbar der Geist ihrer Zeit, wir sehen so zu sagen dem sechzehnten 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 bey den Männern eine allerliebste Verbindung von niederländischer Behaglichkeit und spanischer Grandezza, bey den Frauen eine Mischung von bunten Allerweltsgrillen und einheimischem Phlegma. Z.B. *Myn heer* mit dem burgundischen Sammtmantel und dem bunten Ritterbaret hatte eine irdene Pfeife im Munde; *Mifrow* 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 Race; der aufwartende Mohrenknabe, der türkische Teppich, die bunten Papagayen, die fremdländischen Blumen, die großen Silber- und Goldgeschirre mit getriebenen Arabesken, dergleichen warf auf das holländische Käseleben sogar einen orientalischen Märchenschimmer.



Ma è un pittore di soggetti storici o un pittore di genere? Sento chiedere i capigilda tedeschi. Purtroppo non posso evitare la questione, devo chiarire quei termini astrusi, per ovviare, una volta per tutte, i più grandi malintesi. Quella distinzione tra storia e genere è così deviante, che si la si potrebbe considerare un'invenzione degli artisti, che lavorarono alla torre di Babele. Essa risale, però, ad una data posteriore. Durante i primi tempi dell'arte esisteva solo la pittura di soggetto storico, ossia raffigurazioni tratte dalla storia sacra. In seguito, si sono definiti espressamente con il nome di pittura di soggetti storici i dipinti, i cui soggetti erano tratti non solo dalla Bibbia, dalla leggenda, ma anche dalla storia contemporanea profana e dai miti pagani; e proprio in contrapposizione a quelle scene di vita quotidiana, che ebbero origine, in particolare, nei Paesi Bassi, dove lo spirito protestante disdegnava i soggetti cattolici e mitologici, dove per questi ultimi non c'erano, forse, né modelli né sensibilità, dove, comunque, vivevano così tanti pittori istruiti desiderosi di lavoro, e così tanti appassionati di pittura, ben disposti ad acquistare dipinti. Le varie manifestazioni della vita ordinaria divennero, allora, "generi" diversi.<sup>150</sup>

Numerosissimi pittori hanno significativamente raffigurato l'atmosfera della vita borghese ordinaria, ma la maestria tecnica divenne, ahimè, l'aspetto rilevante. Tutti questi dipinti, tuttavia, assumono per noi un interesse storico; perché quando osserviamo i graziosi quadri di Mieris<sup>151</sup>, di Netscher<sup>152</sup>, di Jan Steen<sup>153</sup>, di Van Dow<sup>154</sup>, di van der Werff<sup>155</sup>, e così via, ci è rivelato magnificamente lo spirito del loro tempo, sbirciamo nelle finestre del sedicesimo secolo e conosciamo le attività ed i costumi di allora.<sup>156</sup> Quanto a questi ultimi, i pittori olandesi erano piuttosto favoriti, le vesti da contadini erano pittoresche e gli abiti della classe borghese erano, per gli uomini, una combinazione graditissima dell'agio olandese e della *grandezza*<sup>157</sup> spagnola; per le donne, un miscuglio di variopinti capricci cosmopoliti e della flemma locale. *Myn heer*, ad esempio, col mantello di velluto burgundo<sup>158</sup> ed il variopinto berrettone da cavaliere, aveva una pipa di terracotta in bocca; *Mifrow* portava pesanti abiti iridescenti con la coda, di raso veneziano, pizzi di Bruxelles, piume di struzzo africano, pellicce russe, pantofole occidentali-orientali, e teneva in mano un mandolino andaluso o un *Hondchen*<sup>159</sup> dal pelo marroncino lungo ed ispido, di razza Saardam; il servo moro, il tappeto turco, i pappagalli variopinti, i fiori esotici, le grandi stoviglie d'argento e oro con arabeschi cesellati, cose simili lanciarono sulla cultura del formaggio olandese, perfino, uno splendore fiabesco orientale.

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 unmalerisch, um Darstellungen aus der Zeitgeschichte und aus dem gewöhnlichen Leben zu begünstigen. Unser moderner Frack hat wirklich so etwas Grundprosaisches, daß er nur parodistisch in einem Gemälde zu gebrauchen wäre. Die Maler, die ebenfalls dieser Meinung sind, haben sich daher nach malerischeren Kostümen umgesehen. Die Vorliebe für ältere geschichtliche Stoffe mag hierdurch besonders befördert worden seyn, und wir finden in Deutschland eine ganze Schule, der es freylich nicht an Talenten gebricht, die aber unablässig bemüht ist, die heutigen Menschen mit den heutigen 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 herandrängende Civilisazion noch nicht ihre Originalität und ihre Nazionaltracht abgestreift. Daher die Scenen aus dem Tyroler 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 Dandys. Daher auch jene freudigen Darstellungen auf 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, 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 Zunftmeister aussprechen, und ich kenne eine Frau Historienmalerinn, die jetzt über ihn die Nase rümpft. Ich kann aber jene Benennung nicht zugeben, weil es, im alten Sinne, keine Historienmalerey mehr giebt. Es wäre gar zu vag, wenn man diesen Namen für alle Gemälde, die einen tiefen Gedanken aussprechen, in Anspruch nehmen wollte, und sich dann bey jedem Gemälde herumstritte, ob ein Gedanke darin ist; ein Streit, wobey am Ende nichts gewonnen wird, als ein Wort. Vielleicht wenn es in seiner natürlichsten Bedeutung, nemlich für Darstellungen aus der Weltgeschichte, gebraucht würde, wäre dieses Wort, Historienmalerey, ganz bezeichnend für eine Gattung, die jetzt so üppig emporwächst und deren Blüthe schon erkennbar ist in den Meisterwerken von Delaroche.

Doch ehe ich letzteren besonders bespreche, erlaube ich mir noch einige flüchtige Worte über die Robertschen Gemälde. Es sind, wie ich schon angedeutet, lauter Darstellungen aus Italien, Darstellungen, die uns die Holdseligkeit dieses Landes aufs wunderbarste zur Anschauung bringen.

Quando, dopo un lungo sonno, l'arte si è risvegliata nel nostro tempo, gli artisti si trovarono di fronte al non piccolo dilemma riguardo quali tematiche dipingere. La simpatia per i temi della storia sacra e della mitologia si era del tutto spenta nella maggior parte dei Paesi europei, persino nei Paesi cattolici, e tuttavia il costume dei contemporanei sembrava troppo inespressivo, per privilegiare raffigurazioni dalla storia contemporanea e dalla vita quotidiana. La nostra marsina<sup>160</sup> moderna ha, in effetti, qualcosa di così profondamente prosaico, che sarebbe da utilizzare in un dipinto solo a scopo parodistico. I pittori, che condividono questa opinione, si sono messi, perciò, alla ricerca di costumi più pittoreschi. Ciò può aver favorito, in particolare, la predilezione per soggetti storici più antichi, e in Germania troviamo un'intera scuola<sup>161</sup>, che non manca certo di talenti, che, però, si sforza costantemente di far indossare alla gente più moderna con i sentimenti più moderni il guardaroba del Medioevo cattolico e feudale, i sai e le armature. Altri pittori hanno tentato un altro mezzo di espressione: scelsero per le loro raffigurazioni popoli, che la civilizzazione invadente non ha spogliato dell'originalità e del costume nazionale. Da qui derivano le scene dalle montagne tirolesi, che vediamo così spesso nei dipinti dei pittori monacensi<sup>162</sup>. Queste montagne sono loro così care e l'abbigliamento dei loro abitanti è più pittoresco di quello dei nostri dandy. Da qui derivano anche quelle festose raffigurazioni di vita popolare italiana, che è pure molto cara alla maggior parte dei pittori, grazie al loro soggiorno a Roma<sup>163</sup>, dove trovano quella natura ideale, e quei nobili tipi umani e costumi pittoreschi, che il loro cuore artistico brama.

Robert, francese<sup>164</sup> di nascita, in gioventù incisore, ha vissuto in seguito qualche anno a Roma, ed al genere appena menzionato, alle raffigurazioni della vita popolare italiana, appartengono i dipinti, che ha inviato al Salon di quest'anno. Perciò egli è un pittore di genere, sento affermare dai capigilda, e conosco una signora pittrice<sup>165</sup> di soggetti storici, che ora arriccchia il naso nei suoi riguardi. Tuttavia non posso accettare quella denominazione, perché la pittura storica, nel senso antico, non esiste più. Sarebbe davvero troppo vago, se si volesse ricorrere a questo termine per tutti i dipinti, che esprimono un pensiero profondo, e si questionasse, poi, su ogni dipinto, se contiene o no un pensiero; una disputa, di cui alla fine non si vince null'altro che una parola. Se fosse utilizzato, forse, col suo significato originale, ossia per le raffigurazioni tratte dalla storia universale, questo termine, pittura di soggetti storici, sarebbe del tutto appropriato per un genere, che ora cresce così rigoglioso e il cui colmo è già ravvisabile nei capolavori di Delaroche.

Ma prima di descrivere quest'ultimo nei particolari, mi permetto ancora delle veloci parole riguardo i dipinti di Robert. Si tratta, come ho già accennato, solo di raffigurazioni dall'Italia, raffigurazioni, che ci mostrano magnificamente la grazia incantevole di questo Paese.

Die Kunst, lange Zeit die Zierde von Italien, wird jetzt der Cicerone seiner Herrlichkeit, die sprechenden Farben des Malers offenbaren uns seine geheimsten Reitze, 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 von Robert, die jetzt zur Ausstellung gekommen sind, und jene Pfeifer aus den albanischen Gebirgen vorstellen, welche um Weihnachtzeit nach Rom kommen, vor den Marienbildern musizieren und gleichsam der Muttergottes ein heiliges Ständchen bringen. Dieses Stück ist besser gezeichnet als gemalt, es hat etwas Schroffes, Trübes, Bolognesisches, wie etwa ein kolorirter Kupferstich. Doch bewegt es die Seele, als hörte man die naive fromme Musik, die eben von jenen albanischen Gebirgsbirten gepfiffen wird.

Minder einfach, aber vielleicht noch tiefsinniger ist ein anderes Bild von Robert, worauf man eine Leiche sieht, die unbedeckt, nach italienischer Sitte, von den barmherzigen Bruderschaft zu Grabe getragen wird. Letztere, ganz schwarz verhummt, in der schwarzen Kappe nur zwey 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. Aermlich 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 giebt keinen größeren Schmerz in dieser Welt, als den Schmerz eines Vaters, wenn er, gegen die Sitte der Natur, sein Kind überlebt. Die gelbbliche Mutter scheint verzweiflungsvoll zu jammern. Der Knabe, ein armer Tölpel, hat ein Brod in den Händen, er will davon essen, aber kein Bissen will ihm munden ob des unbewußten Mitkummers, und um so trauriger ist seine Miene. Der Verstorbene scheint der älteste Sohn zu seyn, die Stütze und Zierde der Familie, korinthische Säule des Hauses: und jugendlich blühend, anmuthig 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 anmuthig 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“, ist gleichsam die Apotheose des Lebens; bey dem Anblick desselben vergißt man, daß es ein Schattenreich giebt und man zweifelt, ob es irgendwo herrlicher und lichter sey, 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 Bilde leuchtet. Das Pariser Publikum hat dieses gemalte Evangelium besser aufgenommen, als wenn der heilige Lukas es geliefert hätte. Die Pariser haben jetzt gegen letztern sogar ein allzuungünstiges Vorurtheil.

L'arte, a lungo vanto dell'Italia, diviene ora il Cicerone del suo splendore,<sup>166</sup> gli eloquenti colori del pittore ci rivelano i suoi stimoli più nascosti, una magia riprende forza, e la terra che un tempo ci assoggettò, dapprima con le armi e poi con le parole, ora ci soggioga con la sua bellezza. Eh sì, l'Italia ci dominerà sempre, e pittori come Robert, ci tengono, di nuovo, avvinti a Roma.

Se non sbaglio, grazie alla litografia già si conoscono i Pifferari<sup>167</sup> di Robert, che sono ora in esposizione, e presentano quei pifferai delle montagne albanesi, che verso Natale giungono a Roma, suonano dinanzi alle immagini della Vergine e dedicano, per così dire, una pia serenata alla Madre di Dio. Quest'opera è meglio disegnata che dipinta, ha qualcosa di rude, di cupo, di bolognese, quasi come un' incisione colorata. Eppure commuove l'anima, come se si udisse la musica ingenuamente pia, fischiettata, per l'appunto, da quei mandriani albanesi.

Meno chiaro, ma forse ancora più profondo, è un altro dipinto<sup>168</sup> di Robert, in cui si vede una salma, che, scoperta, secondo l'usanza italiana, viene accompagnata alla tomba, per opera dei confratelli. Questi ultimi, imbacuccati in vesti scure, nel cappuccio nero solo due buchi per gli occhi, che sbirciano fuori sinistramente, avanzano come una processione di spettri. Su una panca, in primo piano, rivolti verso l'osservatore, siedono il padre, la madre ed il giovane fratello del defunto. Vestito miseramente, profondamente afflitto, il capo chino e le mani giunte, siede il vecchio nel mezzo, tra la moglie ed il ragazzo. Tace; poiché non esiste più grande dolore a questo mondo, del dolore di un padre, quando, contro natura, sopravvive a suo figlio. La madre giallo-pallida sembra piangere disperata. Il ragazzo, un povero babbeo, tiene in mano una pagnotta, ne vuole mangiare un pezzetto, ma non gli piace nessun boccone per colpa del dolore condiviso ma incompreso, e la sua espressione ne risulta tanto più triste. Il defunto sembra essere il figlio maggiore, il pilastro e l'orgoglio della famiglia, la colonna corinzia della casa: e nel fiore della gioventù, grazioso e quasi sorridente giace nel feretro, cosicché, in questo dipinto, la vita appare cupa, orribile e mesta, ma la morte infinitamente bella, persino graziosa e pressoché sorridente.

Il pittore, che trasfigura così bene la morte, ha saputo, tuttavia, rappresentare la vita in modo ancora più eccellente: il suo grande capolavoro, I mietitori<sup>169</sup>, è davvero l'apoteosi della vita; osservandolo, ci si scorda l'esistenza degli Inferi e si è in dubbio, se esista un luogo più splendido e più luminoso di questa terra. "La terra è il cielo e gli uomini sono santi, divinizzati<sup>170</sup>," ecco la grande rivelazione che irradia da questo dipinto con tinte beate. Il pubblico parigino ha accolto questo vangelo dipinto meglio, che se fosse stata opera di San Luca<sup>171</sup>. Ora i Parigini sono addirittura indisposti nei confronti di costui<sup>172</sup>.

Eine öde Gegend der Romagna im italienisch blühendsten Abendlichte erblicken wir auf dem Robertschen Gemälde. Der Mittelpunkt desselben ist ein Bauerwagen, der von zwey 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!

Links kommen ebenfalls Weiber mit Fruchtgarben, jung und schön, Blumen, belastet mit Aehren; auch kommen von derselben Seite zwey junge Schnitter, wovon der Eine etwas wollüstig schmachtend mit zu Boden gesenktem Blick einherschwankt, 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 seyn scheint und stehend Sieste 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 unterschlagenem Beine auf dem Rücken des einen Büffels sitzt und das sichtbare Zeichen des Herrschens, 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 eben so 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 Monath als Kupferstich nach Deutschland reist, so erspare ich mir jede weitere Beschreibung. Aber ein Kupferstich wird eben so wenig wie irgend eine Beschreibung den eigentlichen Zauber des Bildes aussprechen können. Dieser besteht im Colorit. Die Gestalten, die sämtlich dunkler sind als der Hintergrund, werden durch den Widerschein des Himmels so himmlisch beleuchtet, so wunderbar, daß sie an und für sich in freudigst hellen Farben erglänzen, und dennoch alle Conturen sich streng abzeichnen. Einige Figuren scheinen Porträt zu seyn. Doch der Maler hat nicht, in der dummehrlichen Weise mancher seiner Collegen, 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 Gemüth aufgenommen, und wie die Seelen im Fegfeuer, die dort nicht ihre Individualität, sondern ihre irdischen Schlacken einbüßen, ehe sie selig hinaufsteigen in den Himmel; so wurden jene Gestalten in der glühenden Flammentiefe des Künstlergemüthes 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.

Nel dipinto di Robert vediamo un paesaggio desolato della Romagna, nel più splendente crepuscolo italiano. Il suo punto focale è un carro, che viene trainato da due grossi bufali bardati con pesanti catene, e carico di una famiglia di contadini, nell'atto di fermarsi. Sulla destra, in riposo dal lavoro, mietitrici siedono accanto ai loro fasci, mentre suona uno zampognaro e un tipo allegro danza, felice e contento, su queste note, ed è come se si udisse la melodia e le parole:

Damigella, tutta bella,  
Versa, versa il bel vino<sup>173</sup>!

A sinistra giungono anche donne con fasci di cereali, giovani e belle, fiori carichi di spighe; dallo stesso lato giungono anche due giovani mietitori, di cui uno barcolla con lo sguardo abbassato, struggendosi voluttuosamente; l'altro, invece, esulta in aria, con la falce alzata. In mezzo ai due bufali del carro sta un giovanotto tarchiato e col petto abbronzato, che sembra essere solo il garzone e si riposa in piedi. Sul carro, da un lato, è sdraiato, sul morbido, il nonno, un vecchio mite, spossato, che però, forse, guida il carro di famiglia con lo spirito; dall'altro lato si scorge suo figlio, un uomo sobriamente audace, virile, che siede con la gamba di traverso in groppa ad un bufalo e tiene in mano il segno evidente del potere, la sferza; un po' più in alto sul carro, dall'aria sublime, sta la bella e giovane moglie dell'uomo, un bambino in braccio, una rosa con un bocciolo, ed accanto si trova una figura di un ragazzo altrettanto in fiore, probabilmente il fratello, nell'atto di srotolare la tela dal paletto della tenda. Poiché ora, da quanto apprendo, si sta incidendo il dipinto<sup>174</sup> e, forse, già il prossimo mese partirà per la Germania come incisione, mi risparmio ogni ulteriore descrizione. Ma una litografia saprà esprimere scarsamente, quanto una qualsiasi descrizione, la vera magia del dipinto. Essa consiste nel colore. Le figure, che sono tutte più scure rispetto allo sfondo, vengono illuminate dal riverbero del cielo così meravigliosamente, così magnificamente, che risplendono di per sé nei colori più vivaci, e tuttavia, tutti i profili si delineano nitidi. Alcune figure sembrano essere dei ritratti. Ma questo pittore non ha ricopiato fedelmente la natura copiando i volti con precisione diplomatica, nella maniera ingenua e fedele di alcuni tra i suoi colleghi; ma, come notò un amico geniale<sup>175</sup>, Robert ha, dapprima, accolto nel suo animo i personaggi fornitigli dalla natura e come le anime in purgatorio, in cui non perdono la propria identità, ma le loro scorie terrestri, prima di salire beati in cielo; così quelle figure sono state purificate e depurate nella profonda fiamma ardente dell'animo dell'artista così profondamente, che, trasfigurate, sono salite nel paradiso dell'arte, dove regnano parimenti la vita eterna e l'eterna bellezza, dove Venere e Maria non perdono mai i loro fedeli, dove Romeo e Giulietta non muoiono mai, dove Elena rimane giovane per sempre ed Ecuba, almeno, non invecchia.<sup>176</sup>

In der Farbengebung des Robertschen Bildes erkennt man das Studium des Raphael. An diesen erinnert mich ebenfalls die architektonische Schönheit der Guppierung. Auch einzelne Gestalten, namentlich die Mutter mit dem Kinde, ähneln den Figuren auf den Gemälden des Raphael, und zwar aus seiner Vorfrühlingsperiode, wo er noch die strengen Typen des Perugino, 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. Raphael ist ganz getränkt von katholischem Christenthum, 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 aufopfern möchte. Robert gehört aber einem Volke an, worin der Katholizismus erloschen ist. Denn, beyläufig gesagt, der Ausdruck der Charte, daß der Katholizismus die Religion der Mehrheit des Volkes sey, ist nur eine französische Galanterie gegen *Notre Dame de Paris*, die ihrerseits wieder mit gleicher Höflichkeit die drey Farben der Freyheit auf dem Haupte trägt, eine Doppelheucheley, wogegen die rohe Menge etwas unförmlich protestirte, als sie jüngst die Kirchen demolirte 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 eben so 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, versöhnt 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 symbolisirt wird, so sehen wir dagegen auf dem Robertschen Bilde auch die Materie verheiligt, indem hier der ganze Mensch, der Leib eben so gut 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 bey den Franzosen ein stiller Nachgrimm, der ihnen die katholischen Traditionen verleidet, während für alle andere Erscheinungen der Geschichte ein gewaltiges Interesse bey ihnen auftaucht. Diese Bemerkung kann ich durch eine Thatsache beweisen, die sich eben wieder durch jene Bemerkung erklären läßt.



Nell'uso del colore nel dipinto di Robert si riconosce lo studio di Raffaello. Costui mi ricorda pure la bellezza architettonica della composizione. Anche i singoli personaggi, in particolare la madre con il pargolo, assomigliano alle figure nei dipinti di Raffaello<sup>177</sup>, e precisamente a quelli del periodo antecedente la sua primavera artistica, quando era ancora intento a riprodurre i tipi austeri del Perugino<sup>178</sup>, con una fedeltà originale, ma tuttavia attenuata da un tocco di grazia.

Non mi sogno di fare un parallelo tra Robert e il più grande pittore dell'epoca cattolica.<sup>179</sup> Tuttavia, non posso fare a meno di ammettere la loro affinità. Ma si tratta solo di un'affinità materiale di forme, non di un'affinità elettiva spirituale. Raffaello è totalmente pregno del Cristianesimo cattolico, una religione, che dichiara la guerra tra spirito e materia, o tra il cielo e la terra, mira all'oppressione della materia,<sup>180</sup> definisce peccato ogni protesta di quest'ultima, e vorrebbe spiritualizzare la terra o meglio, sacrificare la terra al cielo. Ma Robert appartiene ad un popolo, in cui il Cattolicesimo si è spento.<sup>181</sup> Poiché, detto per inciso, l'espressione nella Carta costituzionale<sup>182</sup>, che il Cattolicesimo sarebbe la religione della maggioranza del popolo, è solo una galanteria francese verso *Notre Dame de Paris*<sup>183</sup>, che, da parte sua, ricambia, con uguale cortesia, portando sulla corona i tre colori della libertà; una doppia ipocrisia, contro cui la massa incolta ha protestato negli ultimi tempi, demolendo, senza tante cerimonie, le chiese,<sup>184</sup> e dando ai dipinti dei santi lezioni di nuoto nella Senna. Robert è un francese, e, come la maggior parte dei suoi compatrioti, sostiene inconsciamente una dottrina ancora velata, che si rifiuta di concepire una lotta dello spirito contro la materia; che non nega all'uomo i piaceri terreni sicuri, ma promette, in cambio, tanta più felicità celeste nel blu; che vorrebbe, anzi, colmare l'uomo di felicità già su questa terra, e che considera il mondo sensoriale altrettanto sacro, di quello spirituale; "perché Dio è tutto ciò esiste"<sup>185</sup>. Perciò i mietitori di Robert non sono solo privi di peccato, ma non sanno cosa sia il peccato, il loro lavoro quotidiano sulla terra è devozione, essi pregano continuamente, senza muovere le labbra, sono beati senza cielo, riconciliati senza sacrificio, puri senza continue abluzioni, totalmente santi. Quindi, se nelle raffigurazioni cattoliche solo le teste, in quanto scrigno dell'anima, sono illuminate da un'aureola, a simboleggiare la spiritualità, nei dipinti di Robert vediamo, invece, santificata anche la materia, essendo qui l'uomo inondato nella sua totalità, il corpo come pure il capo, dalla luce celeste, come da un nimbo.

Ma, nella nuova Francia, il Cattolicesimo non si è solamente spento, bensì qui non esercita nemmeno un influsso retroattivo sull'arte, come, invece, nella nostra Germania protestante, dove ha acquisito nuovo valore, per mezzo della poesia, insita in ogni tempo passato.<sup>186</sup> Nei francesi persiste una segreta stizza, che li inasprisce nei confronti della tradizione cattolica, mentre in essi riaffiora un enorme interesse per tutti gli altri fenomeni storici. Posso dimostrare quest'osservazione con un dato di fatto, che a sua volta, può essere spiegato proprio con quell'osservazione.

Die Zahl der Gemälde, worauf christliche Geschichten, sowohl des alten Testaments als des neuen, sowohl der Tradition als der Legende, dargestellt sind, ist im diesjährigen Salon so gering, daß manche Unter-Unterabtheilung einer weltlichen Gattung weit mehr Stücke geliefert, und wahrhaftig bessere Stücke. Nach genauer Zählung finde ich unter den dreyttausend Nummern des Katalogs nur neunundzwanzig jener heiligen Gemälde verzeichnet, während allein schon derjenigen Gemälde, worauf Scenen aus Walter Scotts Romanen dargestellt sind, über dreyßig gezählt werden. Ich kann also, wenn ich von französischer Malerey rede, gar nicht mißverstanden werden, wenn ich die Ausdrücke „historische Gemälde“ und „historische Schule“ in ihrer natürlichsten Bedeutung gebrauche.

## Delaroche

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. Diese Neigung zeigt sich jetzt bey dem größten Theile der französischen Maler: der Salon war erfüllt mit Darstellungen aus der Geschichte, und die Namen Deveria, Steuben und Johannot verdienen hier die ausgezeichnetste Erwähnung.

Delaroche, der große Historienmaler, hat vier Stücke zur diesjährigen Ausstellung geliefert. Zwey derselben beziehen sich auf die französische, die zwey andern auf die englische Geschichte. Die beiden ersten sind gleich kleinen Umfangs, fast wie sogenannte Kabinetstücke, und sehr figurenreich und pittoresk. Das eine stellt den Kardinal Richelieu vor, „der sterbekrank von Tarascon die Rhone hinauffährt und selbst, in einem Kahne, der hinter seinem eigenen Kahne befestigt ist, den Cinq-Mars und den de Thou nach Lyon führt, um sie dort köpfen zu lassen.“ Zwey Kähne, 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 stralenden Abendgold. Dieses kontrastirt um so wehmütiger mit dem Geschick, dem die drey Hauptfiguren entgegenfahren. Die zwey blühenden Jünglinge werden zur Hinrichtung geschleppt, und zwar von einem sterbenden Greise. Wie buntgeschmückt auch diese Kähne sind, so schiffen sie doch hinab ins Schattenreich des Todes. Die herrlichen Goldstralen der Sonne sind nur Scheidegrüße, es ist Abendzeit, und sie muß ebenfalls untergehen; sie wird nur noch einen blutrothen Lichtstreif über die Erde werfen, und dann ist alles Nacht. Eben so farbenglänzend und in seiner Bedeutung eben so tragisch ist das historische Seitenstück, das ebenfalls einen sterbenden Kardinal-Minister, den Mazarin, darstellt. Er liegt in einem bunten Prachtbette, in der buntesten Umgebung von lustigen Hofleuten und Dienerschaft, die miteinander schwatzen und Karten spielen und umherspatzieren, lauter farbenschillernde, überflüssige Personen, am überflüssigsten für einen Mann, der auf dem Todbette liegt.

Il numero dei dipinti, in cui sono raffigurate storie cristiane, sia dell'Antico che del Nuovo Testamento, sia della tradizione che della leggenda, è, nel Salon di quest'anno, così scarso,<sup>187</sup> che alcune sottosottodivisioni di un genere profano hanno prodotto molte più opere, delle opere veramente migliori. Dopo un conteggio preciso, tra i tremila esemplari del catalogo, trovo registrati solo ventinove dipinti sacri, mentre già solo i dipinti, in cui sono raffigurate scene dai romanzi di Walter Scott<sup>188</sup>, sono oltre trenta. Quindi non posso essere frainteso, se quando parlo di pittura francese, adopero le espressioni "dipinti storici" e "scuola storica" nel loro significato più naturale.

## Delaroche<sup>189</sup>

è il maestro di una tale scuola. Questo pittore non ha alcuna predilezione per il passato in sé, ma per la sua raffigurazione, per la rappresentazione del suo spirito, per il resoconto della storia tramite i colori. Questa inclinazione si manifesta, attualmente, nella maggior parte dei pittori francesi: il Salon era colmo d'illustrazioni tratte dalla storia, ed i nomi Deveria<sup>190</sup>, Steuben<sup>191</sup> e Johannot<sup>192</sup> meritano, qui, la più eccellente delle menzioni.

Delaroche, il grande pittore di soggetti storici, ha consegnato quattro opere<sup>193</sup> all'esposizione dell'anno corrente. Due di esse concernono la storia francese, le altre due quella inglese. Le prime sono ugualmente di piccola dimensione, quasi come i cosiddetti pezzi da collezione, e molto pittoresche e ricche di figure. La prima rappresenta il cardinale Richelieu, "che moribondo risale il Rodano da Tarascona e da solo, su un battello, assicurato alla propria barca, conduce a Lione Cinq-Mars e de Thou, per farli decapitare."<sup>194</sup> Due barconi, che seguono in fila uno all'altro, sono certo una concezione poco artistica; ciononostante, essa è trattata con molto talento. Il colore è brillante, anzi abbagliante, e le figure quasi navigano nell'oro radiante del tramonto. Ciò contrasta tanto più mestamente con il destino, a cui i tre personaggi principali vanno incontro. I due ragazzi, nel fiore degli anni, vengono trascinati al patibolo, e proprio da un vegliardo moribondo. Per quanto anche queste barche siano pittorescamente adornate, esse navigano diritte negli Inferi della morte. I magnifici raggi dorati del sole sono solo saluti d'addio, è sera, ed anche il sole dovrà tramontare; lancerà sulla Terra ancora solo una stria di luce rosso-sangue, e poi tutto sarà notte.

Altrettanto splendente nelle tinte e nel suo significato ugualmente tragico è il suo pendant storico, che raffigura altresì un cardinale-ministro morente, il Mazzarino<sup>195</sup>. Egli giace in un letto pomposo e variopinto, nella più colorata compagnia di gai cortigiani e servitori, intenti a chiacchierare, giocare alle carte e gironzolare, tutti iridescenti e superflui, del tutto inutili per un uomo che giace sul letto di morte.

Hübsche Kostüme aus der Zeit der Fronde, noch nicht überladen mit Goldtroddeln, Stickereyen, Bändern und Spitzen, wie in Ludwig XIV. späterer Prachtzeit, wo die letzten Ritter sich in hoffähige Cavaliere verwandelten, ganz in der Weise, wie auch das alte Schlachtschwert sich allmählig 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 keck und bewegen sich noch nicht ganz nach dem Hofwind. Die Haare der Männer wallen noch in natürlichen Locken über die Schulter und die Damen tragen die witzige Frisur *à la Sévigné*. Die Kleider der Damen melden indeß schon einen Uebergang in die langschleppende, weitaufgebauchte Abgeschmacktheit der späteren Periode. Die Korsets sind aber noch naiv zierlich, und die weißen Reitze 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 drey dieser Damen, neben ihnen ein feinöhriger, spitzäugiger Priester mit lauschender Nase, vor der linken Seite des Krankenbettes. Vor der rechten Seite sitzen drey Chevaliers und eine Dame, die Karten spielen, wahrscheinlich Landsknecht, ein sehr gutes Spiel, das ich selbst in Göttingen gespielt und worin ich einmal sechs Thaler gewonnen. Ein edler Hofmann in einem dunkelvioletten, rothbekreuzten Sammetmantel steht in der Mitte des Zimmers und macht die kratzfüßigste Verbeugung. Am rechten Ende des Gemäldes ergehen sich zwey Hofdamen und ein Abbé, welcher der einen ein Papier zu lesen giebt, vielleicht ein Sonnet von eigener Fabrik, während er nach der andern schielt. Diese spielt hastig mit ihrem Fächer, dem luftigen Telegraphen der Liebe. Beide Damen sind allerliebste Geschöpfe, die eine morgenröthlich blühend wie eine Rose, die andere etwas dämmerungssüchtig, wie ein schmachtender Stern. Im Hintergrund des Gemäldes sitzt ebenfalls schwatzendes Hofgesinde und erzählt einander vielleicht allerley Staatsunterrocksgeheimnisse oder wettet vielleicht, daß der Mazarin in einer Stunde todt sey. Mit diesem scheint es wirklich zu Ende zu gehen: sein Gesicht ist leichenblaß, sein Auge gebrochen, seine Nase bedenklich spitz, in seiner Seele erlischt allmählig 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 trumpfen soll?

Die zwey 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 und sein jüngerer Bruder sitzen auf einem alterthümlichen Ruhebette, und gegen die Thüre des Gefängnisses läuft ihr kleines Hündchen, das durch Bellen die Ankunft der Mörder zu verrathen scheint.

Graziosi costumi dell'epoca della Fronda<sup>196</sup>, non ancora riempiti di nappe dorate, ricami, nastri e merletti, come nella più tarda pomposa età di Luigi XIV, in cui gli ultimi cavalieri si tramutarono in cavalieri cortigiani, proprio come l'antico spadone si raffinò gradualmente, fino a divenire, infine, una sciocca spada di galanteria. I costumi nel quadro, di cui parlo, sono ancora semplici, le giacche ed i farsetti ricordano ancora l'originaria arte militare della nobiltà, anche le piume sui cappelli sono ancora disinvoltate e non si muovono ancora a seconda del vento che tira a corte. I capelli degli uomini ricadono, tuttora, sulle spalle in riccioli naturali e le donne portano la buffa pettinatura *à la Sevigné*<sup>197</sup>. Gli abiti delle donne, però, segnalano già una transizione nella banalità strascicata e pomposissima del periodo successivo. I corsetti sono, tuttavia, ancora ingenuamente graziosi, e le bianche grazie traboccano, come fiori da una cornucopia. Sono tutte dame belline nel dipinto, tutte belline creature di corte: nei volti amore sorridente, e forse tetra malinconia nel cuore, le labbra caste, come fiori, e, didietro, una linguetta malvagia come l'astuto serpente. Tre di queste dame siedono amoreggiando e bisbigliando, accanto ad esse un prete, dall'udito fino e dalla vista acuta, col naso origliante, sul lato sinistro del letto dell'ammalato. Sul lato destro tre cavalieri e una dama siedono giocando a carte, probabilmente a lanzicheneco<sup>198</sup>, proprio un bel gioco, al quale io stesso giocai a Gottinga e ci vinsi una volta sei talleri. Un nobile cortigiano, con un mantello di velluto porpora con una croce rossa ricamata, sta nel mezzo della stanza e compie il più riverente degli inchini. All'estremità destra del dipinto passeggiano due cortigiane ed un abate, che porge ad una un foglio da leggere, forse un sonetto<sup>199</sup> di sua penna, mentre maliziosamente sbircia l'altra. Questa si mette in fretta a giocare con il suo ventaglio, l'arioso telegrafo dell'amore. Entrambe le dame sono delle creature graziosissime, l'una rossa come l'aurora, fiorente come una rosa, l'altra alquanto bramosa del crepuscolo, come una languida stella. Nello sfondo del dipinto siede anche la servitù di corte, intenta a chiacchierare, e forse si racconta i segreti di Stato più intimi, o forse scommette, che il Mazzarino sarà morto tra un'ora. Infatti costui sembra giunto alla fine: il suo volto è pallido come la morte, i suoi occhi distrutti, il suo naso inquietantemente aguzzo, nella sua anima si sta spegnendo a poco a poco quella dolorosa fiamma, che chiamiamo vita, dentro di lui si fa buio e freddo, il colpo d'ali dell'angelo della notte sfiora già la sua fronte; in quest'istante gli si rivolge la dama intenta al gioco, e gli mostra le sue carte, e sembra chiedergli se dovrebbe prendere con la sua carta di cuori.

Gli altri due dipinti di Delaroche presentano figure dalla storia inglese. Sono dipinti a grandezza naturale ed in modo più semplice. Uno di essi raffigura i due principi<sup>200</sup> nella Torre, che Riccardo III fa assassinare. Il giovane re e suo fratello più piccolo siedono su di un letto all'antica, e verso il portone della prigione corre il loro cagnolino, che sembra tradire, abbaiando, l'arrivo dei carnefici.

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 wehmüthiger Gedanke; und hier ist der gefangene König noch beynahe ein unschuldiger Knabe und hilflos preisgegeben einem tückischen Mörder.

Trotz seines zarten Alters, scheint er schon viel gelitten zu haben; in seinem bleichen, kranken Antlitz liegt schon tragische Hoheit, und seine Füße, die, mit ihrem langen, blausamtnen 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 Antlitz des unglücklichen Prinzen die lieben Freundesaugen entdeckte, die mir so oft zugelächelt, und mit noch lieberen Augen so lieblich verwandt waren. Wenn ich vor dem Gemälde des Delaroche stand, kam es mir immer ins Gedächtniß, wie ich einst, auf einem schönen Schlosse im theuren 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 dahinsterven, einer nach dem andern – ach! der liebe Freund selbst ist jetzt todt, erschossen bey Praga, die holden Lichter der schönen Schwester sind ebenfalls erloschen, ihr Schloß ist abgebrannt, und es wird mir einsam ängstlich zu Muthe, 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 existirt, als sey alles nur ein Traum.

Indessen noch weit schmerzlichere Gefühle erregt das andere Gemälde von Delaroche, das eine andere Scene aus der englischen Geschichte darstellt. Es ist eine Scene aus jener entsetzlichen Tragödie, die auch ins Französische übersetzt 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 Stücks, den einen als Leiche im Sarge, den andern in voller Lebenskraft und den Sargdeckel aufhebend, um den todten 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, zwey kämpfende Prinzipien tragirten? Ich will sie hier nicht nennen, die beiden feindseligen Prinzipien, die zwey großen Gedanken, die sich vielleicht schon in der schaffenden Gottesbrust befehdeten, und die wir auf diesem Gemälde einander gegenüber sehen, das eine schmählig verwundet und verblutend, in der Person von Karl Stuart, das andere keck und siegreich, in der Person von Oliver Cromwell.

In einem von den dämmernden Sälen Whitehalls, auf dunkelrothen 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 untersetzt, seine Haltung nachlässig, sein Gesicht bäurisch ehrenfest.

Il giovane re, per metà ancora fanciullo e per metà già ragazzo, è una figura estremamente toccante. Un re prigioniero,<sup>201</sup> come Sterne sa bene, è già di per sé un pensiero malinconico; e qui il re imprigionato è quasi ancora un fanciullo innocente ed indifeso alla mercé di un malvagio assassino.

Malgrado la sua tenera età, egli sembra aver già sofferto molto; nel suo volto pallido, malato, alberga già la tragica maestà, ed i suoi piedi, che, con le loro lunghe scarpe a punta, di velluto blu, penzolano dal letto, ma non toccano il pavimento, gli conferiscono un aspetto depresso, come un fiore reciso. Come ho detto, tutto ciò è molto semplice e rende l'impatto ancor più forte. Ahimè! Mi ha ancor di più commosso, allorché scoprii nel volto del principe infelice i cari occhi di un amico, che mi hanno così spesso sorriso, ed erano così piacevolmente affini ad occhi ancor più cari.<sup>202</sup> Ogni volta che mi trovavo di fronte al dipinto di Delaroche, mi ritornava sempre alla memoria, come io, un tempo, in un bel castello dell'amata Polonia, mi trovai di fronte al dipinto dell'amico mio e parlai di lui con la sua graziosa sorella e comparai, in segreto, gli occhi di lei a quelli del mio amico. Discorremmo anche del pittore del quadro, scomparso poco prima, e di come lentamente si muoia, uno dopo l'altro - ahimè quel caro amico è ora morto, fucilato a Praga, gli occhi incantevoli della bella sorella sono altrettanto spenti, il loro castello è ridotto in cenere, e mi sento solo ed angosciato, quando considero che non solo i nostri amori scompaiono dal mondo così celermente, ma addirittura non resta alcuna traccia del luogo in cui abbiamo vissuto assieme a loro, come se niente di ciò fosse mai esistito, come se fosse stato tutto solo un sogno.

Tuttavia suscita sensazioni ancora più tristi l'altro dipinto<sup>203</sup> di Delaroche, che presenta un'altra scena dalla storia inglese. Si tratta di una scena di quella terribile tragedia<sup>204</sup>, che è stata tradotta anche in francese<sup>205</sup> ed è costata così tante lacrime, al di qua ed al di là della Manica, e sconvolge profondamente anche l'osservatore tedesco<sup>206</sup>. Nel dipinto vediamo entrambi gli eroi del quadro, uno da cadavere nella bara, l'altro in piena vitalità, intento a sollevarne il coperchio, per contemplare il nemico morto. O che non siano essi gli eroi in persona, ma solo attori, il cui ruolo gli fu ordinato dal direttore del mondo, e che, forse, inconsapevolmente, hanno inscenato due principi in lotta tra loro?<sup>207</sup> Non vorrei menzionarli qui, i due principi antitetici, le due grandi idee, che forse già si sono battute nel grembo creatore di Dio, e che vediamo in questo dipinto l'uno contro l'altro, l'uno vergognosamente ferito e dissanguante, nella persona di Carlo Stuart, l'altro sfacciato e vittorioso, nella persona di Oliver Cromwell.

In una delle tette sale del Whitehall, sopra sedie di velluto rosso scuro, giace la bara del re decapitato, e di fronte sta un uomo<sup>208</sup>, che solleva con mano ferma il coperchio ed osserva la salma. Quell'uomo è là tutto solo, la sua figura è molto tarchiata, il suo atteggiamento sciatto, il suo volto rozzamente onesto.

Seine Tracht ist die eines gewöhnlichen Kriegers, puritanisch schmucklos: eine langherabhängende dunkelbraune Sammtweste; darunter eine gelbe Lederjacke; Reiterstiefeln, die so hoch heraufgehen, daß die schwarze Hose kaum zum Vorschein kommt; quer über die Brust ein schmutziggelbes Degengehänge, woran ein Degen mit Glockengriff; auf den kurzgeschnittenen, dunkeln Haaren des Hauptes ein schwarzer, aufgekrämpter Hut mit einer rothen 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 Todten 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 Unabhängigkeit, vornehmer Leidenschaftslosigkeit und vornehmer Kälte. Das fühlen auch die Menschen, und aus Respekt vor dem höheren Todtenstande tritt die Wache ins Gewehr und präsentirt, wenn eine Leiche vorübergetragen wird, und sey es auch die Leiche des ärmsten Flickschneiders. Es ist daher leicht begreiflich, wie sehr dem Oliver Cromwell seine Stellung ungünstig ist bey jeder Vergleichung mit dem todten Könige. Dieser, verklärt von dem eben erlittenen Martyrthume, geheiligt von der Majestät des Unglücks, mit dem kostbaren Purpur am Halse, mit dem Kuß der Melpomene auf den weißen Lippen, bildet den herabdrückendsten Gegensatz zu der rohen, derblebendigen Puritanergestalt. Auch mit der äußeren Bekleidung derselben kontrastiren tiefschneidend bedeutsam die letzten Prachtspuren der gefallenen Herrlichkeit, das reiche grünseidene Kissen im Sarge, die Zierlichkeit des blendendweißen Leichenhemds, garnirt mit Brabanter Spitzen.

Welchen großen Weltschmerz hat der Maler hier mit wenigen Strichen ausgesprochen! Da liegt sie, die Herrlichkeit des Königthums, einst Trost und Blüthe der Menschheit, elendiglich verblutend. Englands Leben ist seitdem bleich und grau, und die entsetzte Poesie floh den Boden, den sie ehemals mit ihren heitersten Farben geschmückt. Wie tief empfand ich dieses, als ich einst, um Mitternacht, an dem fatalen Fenster von Whitehall vorbeiging, und die jetzige kaltfeuchte Prosa von England mich durchfröstelte! Warum aber meine Seele nicht von eben so tiefen Gefühlen ergriffen, als ich jüngst zum ersten Mahle 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, protestirend gegen die Gesetzlichkeit seines Gerichts, ein wahrer Märtyrer des Königthums 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 betheuerte 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 allzusehr an August Lafontaines Familienromane: - eine Träne für Ludwig Capet, einen Lorbeer für Karl Stuart!



I suoi abiti sono quelli di un comune guerriero, puritanamente disadorni: un lungo panciotto di velluto marrone scuro; al di sotto una giacca di pelle gialla; stivali da cavaliere, che arrivano così in alto, che quasi non si vedono i calzoni neri; gli percorre il petto la cintura della spada, di un giallo sudicio, in cui è infilata una spada con l'impugnatura a campana; sui capelli corti e scuri un cappello corvino ripiegato all'insù, con una penna rossa; al collo un piccolo bavero bianco rimboccato, sotto cui si vede ancora un pezzo di armatura; sudici guanti di pelle gialla; in una mano, vicina all'impugnatura della spada, un corto bastone da sostegno, nell'altra il coperchio della bara sollevato, in cui giace il re.

I morti hanno, in genere, una tale espressione in viso, da far sminuire l'uomo vivo, che si scorge accanto ad essi; poiché essi lo superano sempre per nobile indipendenza, nobile insensibilità e nobile freddezza. Anche la gente lo avverte, e, per rispetto nei confronti del superiore ceto della morte, la guardia prende l'arma e la presenta, ogni volta che passa una salma, e fosse anche la salma del più povero dei rammendatori. È, perciò, facilmente comprensibile, quanto sfavorevole sia la posizione di Oliver Cromwell in ogni paragone con il re defunto. Costui, trasfigurato dal martirio appena subito, santificato dalla maestà della sfortuna, con la preziosa porpora sul collo, con il bacio di Melpomene sulle bianche labbra, crea il più deprimente contrasto nei confronti della figura puritana<sup>209</sup>, rozza e vigorosa. In significativo e brusco contrasto con il suo abito esteriore sono anche le ultime fastose tracce<sup>210</sup> della grandezza decaduta, il prezioso guanciale di seta verde nella bara, la finezza del candido sudario, ornato di pizzi di Brabante.

Che grande dolore universale ha, qui, espresso il pittore con poche pennellate! Eccola qui, la magnificenza del regno, un tempo consolazione e prosperità dell'umanità, mentre si dissangua miseramente. Da allora l'esistenza dell'Inghilterra è smorta e triste<sup>211</sup>, e la poesia inorridita ha lasciato la terra che, in passato, aveva adornato con i suoi colori più vivaci. Quanto provai ciò profondamente, allorché una volta, a mezzanotte, passai vicino alla fatale finestra del Whitehall<sup>212</sup>, e l'attuale prosa fredda e umida dell'Inghilterra mi percorse in un brivido! Ma perché la mia anima non fu ugualmente presa da sensazioni così profonde, quando di recente mi recai, per la prima volta, nell'orribile luogo, in cui era morto Luigi XVI<sup>213</sup>? Credo, perché costui, quando morì, non era più re<sup>214</sup>, perché quando gli cadde la testa, aveva già perduto la corona. Invece, il re Carlo perse la corona solo assieme alla testa. Egli credeva in questa corona, nel suo regno assoluto; per esso lottò, come un cavaliere, audace e slanciato; morì con nobile orgoglio, contestando la legalità della sua corte di giustizia, un vero martire del regno per la grazia di Dio. Il povero Borbone non merita questa gloria, la sua testa era già stata detronizzata da un berretto giacobino<sup>215</sup>; non credeva più in sé stesso, credeva fermamente nella competenza dei suoi giudici, affermò la sua innocenza; egli era veramente un uomo dalle virtù borghesi, un buon padre di famiglia, non molto snello; la sua morte ha un carattere più sentimentale che tragico, richiama troppo alla memoria i romanzi familiari di August Lafontaine<sup>216</sup>: - una lacrima per Luigi Capeto, un alloro per Carlo Stuart

*Un plagiat infame d'un crime étranger*, sind die Worte, womit der Vicomte Chateaubriand jene trübe Begebenheit bezeichnet, die einst am 21sten Januar auf der *Place de la Concorde* stattfand. Er macht den Vorschlag, auf dieser Stelle eine Fontaine zu errichten, deren Wasser aus einem großen Becken von schwarzem Marmor hervorsprudeln, um abzuwaschen – „ihr wißt wohl, was ich meine“, setzt er pathetisch geheimnißvoll hinzu. Der Tod Ludwigs XVI. ist überhaupt das beflorte Paradenpferd, worauf der edle Vicomte sich beständig herumtummelt; seit Jahr und Tag exploitirt er die Himmelfahrt des Sohns des heiligen Ludwigs, und eben die raffinierte Giftdürftigkeit, womit er dabey deklamirt, und seine weitgeholteten Trauerwitze zeugen von keinem wahren Schmerze. Am allerfatalsten ist es, wenn seine Worte wiederhallen aus den Herzen des Faubourg St. Germain, wenn dort die alten Emigrantenkottorien 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 eben so gut betraf, wie den höchsten Ceremonienmeister der Tuilerien, und das jedes fühlende Menschenherz mit unendlichem Kummer erfüllen musste. O, der feinen Sippschaft! seit sie nicht mehr unsere Freuden usurpiren kann, usurpirt sie unsere Schmerzen.

Es ist vielleicht an der Zeit, einerseits das allgemeine Volksrecht solcher Schmerzen zu vindiziren, damit sich das Volk nicht einreden lasse, nicht ihm gehörten die Könige, sondern einigen Auserwählten, die das Privilegium haben, jedes königliche Mißgeschick als ihr eigenes zu bejammern; anderer Seits ist es vielleicht an der Zeit, jene Schmerzen laut auszusprechen, da es jetzt wieder einige eiskluge Staatsgrübler giebt, einige nüchterne Bacchanten der Vernunft, die, in ihrem logischen Wahnsinn, uns alle Ehrfurcht, die das uralte Sakrament des Königthums gebietet, aus der Tiefe unserer Herzen herausdisputiren 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 Willkühr 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 freye Menschenwille bey dem Tode von Ludwig XVI. vorwaltete. Mancher, der gegen den Tod stimmen wollte, that das Gegentheil, 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 Todesurtheil aussprachen. Manche Reden, die bey dieser Gelegenheit gehalten wurden, dienten nur zur Selbstbetäubung.

*Un plagiat infame d'un crime étranger*,<sup>217</sup> sono le parole, con cui il visconte Chateaubriand designa quel cupo avvenimento, che occorre quel 21 gennaio alla *Place de la Concorde*<sup>218</sup>. Egli propone di erigere in quel luogo una fontana<sup>219</sup>, la cui acqua zampilla da una grande vasca di marmo nero, per dare una ripulita – “sapete bene, cosa intendo,” aggiunse con un’aura di patetico mistero. Infatti, la morte di Luigi XVI è il cavallo da parata ghirlandato<sup>220</sup>, sulla cui groppa il nobile visconte scorrazza continuamente di qua e là; da molti anni approfitta dell’ascensione in cielo<sup>221</sup> del figlio di San Luigi e né la raffinata e velenosa pochezza, con cui egli va declamando, né le sue artificiose battute da funerale, dimostrano alcun vero dolore. Più fatale è quando le sue parole echeggiano dal cuore del Faubourg Saint-Germain<sup>222</sup>, dove le vecchie congreghe di emigrati si lagnano ancora di Luigi XVI con sospiri ipocriti, come se fossero i suoi veri congiunti<sup>223</sup>, come se egli fosse stato veramente uno di loro, come se fossero stati eccezionalmente autorizzati a compiangere la morte. E, tuttavia, questa morte fu una universale sventura per il mondo, che colpì il più umile bracciante così come il più nobile maestro di cerimonie delle Tuileries, e che dovette colmare ogni cuore sensibile con infinto dolore. Oh, che raffinata gentaglia! Da quando non può più usurpare le nostre gioie, usurpa le nostre pene.

Forse è tempo, da un lato di vendicare l’universale diritto del popolo ad un tale dolore, affinché esso non si lasci convincere, che i sovrani non appartengono a lui, ma solo ad alcuni eletti, che hanno il privilegio di deplorare ogni disavventura regale come propria; d’altro canto è giunta l’ora di esprimere quel dolore ad alta voce, poiché ora c’è di nuovo qualche freddo pensatore dello Stato<sup>224</sup>, qualche sobrio baccante dell’intelletto, che nella sua logica follia vorrebbe mettere in discussione e spazzar via dal profondo dei nostri cuori tutto il rispetto, che esige l’antico sacramento della regalità. Intanto noi non chiamiamo affatto la tetra ragione di quel dolore un plagio, men che meno un crimine e meno di tutto infamia; la chiamiamo un disegno di Dio. Eppure eleveremmo gli uomini troppo in alto e nel contempo li sminuiremmo troppo, se li credessimo capaci di una tale forza erculea e nel contempo di una tale empietà, da aver versato di propria sponte quel sangue, le cui tracce Chateaubriand vuole eliminare con l’acqua della sua vasca nera.<sup>225</sup>

In effetti, considerando le attuali circostanze e raccogliendo le dichiarazioni dei testimoni superstiti, si noterà quanto poco predominasse il libero arbitrio dell’uomo alla morte di Luigi XVI.<sup>226</sup> Alcuni, desiderosi di votare contro la sua morte, fecero il contrario;<sup>227</sup> non appena salirono sulla tribuna furono colti dall’oscura follia della disperazione politica. I Girondini<sup>228</sup> percepirono che, allo stesso tempo, stavano pronunciando la loro condanna a morte. Alcune orazioni tenute in quest’occasione, servirono solo ad intorpidirsi i sensi.

Der Abbé Sieyes, angeekelt von dem widerwärtigen Geschwätze, stimmte ganz einfach für den Tod, als er von der Tribüne herabgestiegen, sagte er zu seinem Freunde: *j'ai voté la mort sans phrases*. Der böse Leumund aber mißbrauchte diese Privatäußerung; dem mildesten Menschen ward als parlamentarisch das Schreckenswort „*la mort sans phrases*“ aufgebürdet, und es steht jetzt in allen Schulbüchern und die Jungen lernen auswendig. Wie man mir allgemein versichert, Bestürzung und Trauer herrschte am 21sten Januar in ganz Paris, sogar die wüthendsten Jakobiner schienen von schmerzlichem Mißbehagen niedergedrückt. Mein gewöhnlicher Kabrioletführer, ein alter Sansküllotte, erzählte mir, als er den König sterben sehen, sey ihm zu Muthe 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“ 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 protestirende Rede hielt, wobey er so besonnen blieb, daß er die umstehenden Edelleute einige Mahl ersuchte, das Beil nicht zu betasten, damit es nicht stumpf werde. Der geheimnißvoll verlarvte Scharfrichter von Whitehall wirkte ebenfalls schauerlich poetischer, als Sanson mit seinem nackten Gesichte. Hof und Henker hatten die letzte Maske fallen lassen, und es war ein prosaisches Schauspiel. Vielleicht hätte Ludwig eine lange christliche Verzeihungsrede gehalten, wenn nicht die Trommel bey den ersten Worten schon so gerührt worden wäre, daß man kaum seine Unschuldserklärung gehört hat. Die erhabenen Himmelfahrtsworte, die Chateaubriand und seine Genossen beständig paraphrasiren: „*fils de Saint-Louis, monte au ciel!*“ diese Worte sind auf dem Schaffote gar nicht gesprochen worden, sie passen gar nicht zu dem nüchternen Werkeltagscharakter des guten Edgworth, dem sie in den Mund gelegt werden, und sie sind die Erfindung eines damaligen Journalisten, Namens Charles Hiß, der sie denselben Tag drucken ließ. Dergleichen Berichtigung ist freylich sehr unnütz; diese Worte stehen jetzt ebenfalls in allen Compendien, 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 läugnen, 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 mit einander verglich. Denn Napoleon blieb frey von der schlimmsten Blutschuld; (die Hinrichtung des Herzogs von Enghien war nur ein Meuchelmord) Cromwell aber sank nie so tief, daß er sich von einem Priester zum Kaiser salben ließ, und ein abtrünniger Sohn der Revolution, die gekrönte Veterschaft der Cäsaren erbuhlte. In dem Leben des Einen ist ein Blutfleck, in dem Leben des Andern ist ein Oehlfleck. Wohl fühlten sie aber beide die geheime Schuld.

L'abate Sieyes<sup>229</sup>, disgustato dalle chiacchiere ripugnanti, votò senza remore per la morte, e quando scese dalla tribuna, disse ad un amico: *j'ai voté la mort sans phrases*.<sup>230</sup> Ma la diffamazione abusò di queste parole confidenziali; alla persona più mite fu addossata, da parlamentare, l'espressione di terrore "*la mort sans phrases*", ed oggi si trova in tutti i libri di scuola e i giovani la imparano a memoria. Tutti mi assicurano,<sup>231</sup> che sgomento e desolazione regnavano il 21 gennaio in tutta Parigi, persino i giacobini più furiosi sembravano avviliti da un doloroso dispiacere. Il mio consueto cocchiere, un vecchio sanculotto, mi raccontò, che quando vide il re morire, si sentì "come se a lui stesso fosse stato tagliato un membro". Aggiunse: "mi venne un dolore allo stomaco e provai per tutto il giorno disgusto per il cibo". Egli riteneva, inoltre, che "il vecchio Veto"<sup>232</sup> sembrasse molto inquieto,<sup>233</sup> come se volesse difendersi. Per quanto è certo, egli non morì così in grande stile come Carlo I<sup>234</sup>, che dapprima tenne il suo discorso di protesta, durante il quale rimase così lucido, da chiedere più volte ai nobili che lo attorniavano di non toccare la scure, per non smussarla. Il carnefice del Whitehall, misteriosamente mascherato, fece un'impressione più spaventosa e poetica di Sanson<sup>235</sup> con il viso scoperto. La corte ed il boia avevano fatto cadere l'ultima maschera, e fu uno spettacolo misero. Forse Luigi avrebbe tenuto un lungo discorso cristiano di remissione,<sup>236</sup> se alle sue prime parole il tamburo non avesse già risuonato così fragorosamente, da non lasciare avvertire la sua dichiarazione d'innocenza. Le solenni parole pre-ascensione, che Chateaubriand ed i suoi compagni ripetono di continuo: "*fiis de Saint-Louis, monte au ciel!*", tali parole non furono mai pronunciate dal patibolo, non si addicono al semplice carattere quotidiano del buon Edgworth<sup>237</sup>, al quale furono messe in bocca, e sono l'invenzione di un giornalista di allora, di nome Charles Hiß, che le fece stampare quel giorno stesso. Tale correzione è indubbiamente vana; oggi queste parole si trovano altresì in ogni compendio, da tempo sono state imparate a memoria, ed i poveri scolari dovrebbero, per giunta, imparare a memoria, che tali parole non furono mai pronunciate.

Non si può negare, che Delaroche, con il dipinto esposto, esortasse, di proposito, a paragoni storici, e come tra Luigi XVI e Carlo I furono adottati continui paralleli anche tra Cromwell e Napoleone.<sup>238</sup> Mi permetto di dire, però, che entrambi subivano un'ingiustizia, se li si paragonava l'uno all'altro. In quanto Napoleone non si macchiò del più efferato delitto di sangue (l'esecuzione del duca di Enghien<sup>239</sup> fu solo un assassinio); tuttavia Cromwell non cadde mai così in basso, da farsi ungere imperatore da un prete<sup>240</sup>, e da figlio traditore della Rivoluzione, cercò di conquistare la parentela coronata dei Cesari<sup>241</sup>. Nella vita del primo c'è una macchia di sangue, nella vita dell'altro c'è una macchia d'olio. Ma entrambi sentirono il peso di una colpa segreta.

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 Freyheit wie der Geist einer erschlagenen Mutter, er hörte überall ihre Stimme, sogar des Nachts, aus den Armen der anvermählten 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 Staatsrath 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 Königsgespent, was ihn verfolgte, sondern die Furcht vor den leiblichen Rächern seiner Schuld; er fürchtete die materiellen Dolche der Feinde, und deßhalb trug er unter dem Wamms immer einen Harnisch, und er wurde immer mißtrauischer, und endlich gar, als das Büchlein erschien: „Tödtet ist kein Mord“, da hat Oliver Cromwell nie mehr gelächelt.

Wenn aber die Vergleichung des Protektors und des Kaisers wenig Aehnlichkeiten bietet, so ist die Ausbeute desto reicher bey 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, wie einst in England. Im Foyer des Jesuitismus werden ebenfalls wieder wie einst die heiligen Waffen geschmiedet, die alleinseligmachende Kirche seufzt und intrigürt ebenfalls für das Kind des Mirakles, und es fehlt nur noch, daß der französische Prätendent, so wie einst der englische, nach dem Vaterlande zurückkehre. Immerhin, mag er kommen! Ich prophezeye ihm das entgegengesetzte Schicksal Sauls, der seines Vaters Esel suchte und eine Krone fand: - der junge Heinrich wird nach Frankreich kommen und eine Krone suchen, und er findet hie nur die Esel seines Vaters.

Was die Beschauer des Cromwell am meisten beschäftigte, war die Entzifferung seiner Gedanken bey dem Sarge des todten Karl. Die Geschichte berichtet diese Scene nach zwey verschiedenen Sagen. Nach der einen habe Cromwell des Nachts, bey Fackelschein, sich den Sarg öffnen lassen, und erstarrten Leibs und verzerrten Angesichts sey er lange davor stehen geblieben, wie ein stummes Steinbild. Nach einer anderen Sage öffnete er den Sarg bey 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 Delaroché diese demokratischere Legende im Sinne gehabt. Im Gesichte seines Cromwells ist durchaus kein Erstaunen oder Verwundern oder sonstiger Seelensturm ausgedrückt; im Gegentheil, den Beschauer erschüttert diese grauenhafte, entsetzliche Ruhe im Gesichte des Mannes. Da steht sie, die gefestete, erdsichere Gestalt, „brutal wie eine Thatsache“, gewaltig ohne Pathos, dämonisch natürlich, wunderbar ordinär, verfehmt und zugleich gefeit, und da betrachtet sie ihr Werk, fast wie ein Holzhacker, der eben eine Eiche gefällt hat.

Bonaparte, che poteva divenire un Washington dell'Europa<sup>242</sup>, e divenne solo il suo Napoleone<sup>243</sup>, non si sentì mai a suo agio nel suo purpureo mantello imperiale; lo perseguitò la libertà, come lo spirito di una madre assassinata<sup>244</sup>; ovunque egli udiva la sua voce, persino la notte, per lo spavento, lo faceva sobbalzare dal suo giaciglio dalle braccia della legittimità coniugale; e poi lo si vedeva scorrazzare freneticamente per le risonanti stanze delle Tuileries, proferendo ingiurie ed infuriandosi; e quando, poi, al mattino giungeva pallido e spossato al consiglio di stato, si lamentava dell'ideologia<sup>245</sup>, ed ancora l'ideologia, e l'ideologia pericolosissima, e Corvisart<sup>246</sup> scuoteva il capo.

Quando neanche Cromwell riusciva a dormire bene e di notte si aggirava trepidante per il Whitehall, non era, come reputano pii cavalieri, il fantasma di un re assassinato a perseguitarlo, ma il timore di vendicatori della sua colpa in carne ed ossa;<sup>247</sup> egli temeva i veri pugnali dei suoi nemici e, perciò, portava sempre un'armatura sotto il farsetto, e si fece sempre più diffidente, ed alla fine quando apparve il libretto: "Uccidere non è un assassinio"<sup>248</sup>, Oliver Cromwell non sorrise mai più<sup>249</sup>.

Però, se il parallelo tra il Protettore e l'imperatore offre poche analogie, la resa è maggiore nei paralleli tra gli errori degli Stuart e quelli dei Borboni in generale, e tra i periodi della Restaurazione in entrambi i Paesi. Si tratta, pressoché, della stessa storia di declino.<sup>250</sup> Si trova la stessa semi-legittimità della nuova dinastia, com'era un tempo in Inghilterra. Nel foyer del Gesuitismo<sup>251</sup> vengono fabbricate, ancora come un tempo, le sacre armi, la sola ed unica vera Chiesa<sup>252</sup> sospira ed ordisce ancora intrighi per il figlio del miracolo<sup>253</sup>, e manca solo che il pretendente francese<sup>254</sup>, come un tempo quello inglese, faccia ritorno nella sua patria. Che venga pure! Gli profetizzo l'opposto del destino di Saul<sup>255</sup>, che cercò il somaro del padre e trovò una corona: - il giovane Enrico tornerà in Francia e cercherà una corona, e vi troverà solo i somari del padre.

Ciò che preoccupava, in misura maggiore, gli osservatori di Cromwell, era decifrare i suoi pensieri accanto alla bara del defunto Carlo. La storia riferisce questa scena sulla base di due diverse leggende.<sup>256</sup> Secondo la prima, Cromwell si sarebbe fatto aprire la bara di notte, alla luce di una fiaccola, e si sarebbe trattenuto a lungo lì davanti, con il corpo paralizzato ed il volto stravolto, come una muta statua di pietra. Secondo un'altra leggenda, egli aprì la bara di giorno, osservò in silenzio la salma, pronunciando le parole: "Era un uomo tutto d'un pezzo, ed avrebbe potuto vivere ancora a lungo". A mio avviso Delaroche aveva in mente questa leggenda più democratica. Il volto del suo Cromwell non esprime affatto stupore, meraviglia o un ulteriore tumulto dell'anima; al contrario, quest'orrenda e terribile pace nel volto dell'uomo sconvolge l'osservatore. Lì sta, la figura ferma e stabile, "brutale come un dato di fatto"<sup>257</sup>, potente senza patos, diabolicamente naturale, meravigliosamente volgare, un fuorilegge e al contempo immune, e lì osserva la sua opera, quasi come un taglialegna subito dopo aver abbattuto una quercia.

Er hat sie ruhig gefällt, die große Eiche, die einst so stolz ihre Zweige verbreitete über England und Schottland, die Königseiche, 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 gequäkten Worte, womit ein Britte, der hinter mir stand, die Empfindungen unterbrach, die ich eben niedergeschrieben, und die so wehmüthig 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 giebt diesem das Ansehen eines Violinkastens. Im Uebrigen ist aber das Bild ganz unübertrefflich meisterhaft gemalt, mit der Feinheit des Vandyck und mit der Schattenkühnheit des Rembrandt; es erinnert mich namentlich an die republikanischen Kriegergestalten auf dem großen historischen Gemälde des letztern, die Nachtwache, die ich im Trippenhuys zu Amsterdam gesehen.

Der Charakter des Delaroche, so wie des größten Theils seiner Kunstgenossen, nähert sich überhaupt am meisten der flämischen 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 graziösen, eleganten Niederländer nennen.

An 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 Gallerie, und daneben hing Roberts eben so bedeutsames Meisterwerk, gleichsam tröstend und versöhnend. In der That, wenn die kriegsrohe Puritanergestalt, der entsetzliche 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 Aehren heimkehrend zum Erndtefest der Liebe und des Friedens, im klarsten Himmelslichte blühten. Fühlen wir bey 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 einschlürft, so daß grauenhafte Untergangsfurcht uns ergreift: so sehen wir auf dem andern Gemälde, wie ruhigsicher 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 Elephanten darüber hingetrampelt.



L'ha abbattuta con calma, la grande quercia, che un tempo estendeva i suoi rami così superbamente, sull'Inghilterra e sulla Scozia, la quercia regale, alla cui ombra erano fiorite così numerose genti, e sotto a cui gli elfi della poesia avevano danzato le loro ridde più graziose; - egli l'ha abbattuta con la scure più funesta, ed ora giace a terra con tutte le sue fronde leggiadre e con la chioma intatta; - oh scure funesta!

*Do you not think, Sir, that the guillotine is a great improvement?* Erano queste le parole graciate, con cui un inglese, che mi stava alle spalle, interruppe le sensazioni che avevo appena messo per iscritto e che riempirono la mia anima con così tanta malinconia, quando posai lo sguardo sulla ferita al collo di Carlo nel dipinto di Delaroche. È dipinta di un color sangue un po' troppo acceso. Anche il coperchio della bara è solo disegnato,<sup>258</sup> e ciò gli conferisce l'aspetto di una cassa da violino. Per altro il quadro è dipinto con insuperabile maestria, con la finezza di Vandyck e con l'audace chiaroscuro di Rembrandt; mi ricorda, in special modo, le figure dei guerrieri repubblicani nei grandi dipinti storici di quest'ultimo, *La Ronda di notte*<sup>259</sup>, che vidi al Trippenhius ad Amsterdam.

Infatti, il carattere di Delaroche, così come della maggior parte dei suoi colleghi artisti, ricorda la scuola fiamminga; solo che la grazia francese tratta i temi con una leggerezza più delicata e l'eleganza francese ci gioca graziosamente e superficialmente. Perciò vorrei chiamare Delaroche un grazioso ed elegante olandese.

In un'altra circostanza, forse, riporterò le conversazioni, che ho udito così spesso di fronte al suo Cromwell. Nessun luogo concedeva una migliore occasione per origliare le sensazioni del popolo e le opinioni del giorno. Il dipinto era esposto nella grande tribuna all'entrata della lunga galleria, ed accanto si trovava l'altrettanto significativo capolavoro di Robert<sup>260</sup>, in un certo senso consolante e riconciliante. In effetti, se la figura puritana, resa insensibile dalla guerra, il terrificante mietitore con la testa del re falciata, spuntando da uno sfondo scuro, sconvolgeva il visitatore e risvegliava in lui tutte le passioni politiche; la sua anima, di contro, veniva di nuovo placata alla vista di quegli altri mietitori, che tornando con le loro spighe più belle per festeggiare il raccolto dell'amore e della pace, fiorivano alla luce chiarissima del cielo. Di fronte al primo dipinto sentiamo, come la grande lotta dell'epoca non sia ancora conclusa, come la terra tremi ancora sotto i nostri piedi; sentiamo, qui, ancora la furia della tempesta, che minaccia di far crollare il mondo; qui vediamo, ancora, il profondo abisso, che divora avidamente fiumi di sangue, e una tremenda paura dell'apocalisse ci colpisce: così vediamo nell'altro dipinto, come la Terra se ne stia calma e sicura e produca sempre generosamente i suoi frutti d'oro, sebbene tutta la tragedia universale romana l'abbia calpestata con tutti i suoi gladiatori ed imperatori ed i vizi e gli elefanti.

Wenn wir auf dem einen Gemälde jene Geschichte sehen, die sich so närrisch herumrollt in Blut und Koth, oft Jahrhunderte lang blödsinnig stillsteht, und dann wieder unbeholfen hastig aufspringt, und in die Kreuz und in die Quer wüthet, 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, einsylbig harsche Worte, verdrießlich hervorgebrummt und gezischt, im Charakter jener englischen Mundart, die dem fernen Grollen des Meeres und dem Schrillen der Sturmvögel gleicht: dann rief mich heimlich wieder zu sich der stille Zauber des Nebengemäldes, und mir war, als hörte ich lächelnden Wohllaut, als hörte ich Toskanas süße Sprache von römischen Lippen erklingen, und meine Seele wurde besänftigt und erheitert.

Ach! wohl thut es Noth, daß die Liebe, unverwüstliche, 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 sinnverwirrende 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! 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 Gemäldebeurtheilung zu Ende zu schreiben. Und dennoch, gehe ich hinab auf die Straße und man erkennt mich als Preußen, so wird mir von irgend einem Juhlhelden das Gehirn eingedrückt, so daß alle meine Kunstideen zerquetscht werden; oder ich bekomme einen Bajonetstich in die linke Seite, wo jetzt das Herz schon von selber blutet, und vielleicht obendrein werde ich in die Wache gesetzt als fremder Unruhstörer.

Bey solchem Lärm verwirren und verschieben sich alle Gedanken und Bilder. Die Freyheitgöttinn von Delacroix tritt mir mit ganz verändertem Gesichte entgegen, fast mit Angst in dem wilden Auge. Mirakuleuse verändert sich das Bild des Papstes von Vernet: 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 todte 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 Zaar 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 Balkone stand und diesem die Hand küßte.

Se nel primo dipinto guardiamo quella storia, che scorre follemente nel sangue e nel lerciume, spesso resta immobile come un'idiota per secoli, e poi goffamente riparte in fretta, e si scatena a destra e a manca, e che chiamiamo storia universale<sup>261</sup>: parimenti scorgiamo, nell'altro dipinto, quella storia ancora superiore, che tuttavia è ben rappresentata su di un carro trainato da bufali; una storia senza capo né coda, che si ripete in eterno ed è così semplice come il mare, come il cielo, come le stagioni; una storia sacra, che il poeta descrive ed il cui archivio si può trovare nel cuore di ogni uomo; la storia dell'umanità!

In verità, era così piacevole e salutare, che il dipinto di Robert fu sistemato a fianco di quello di Delaroche. Talvolta, dopo aver contemplato a lungo il Cromwell ed essermi totalmente immerso in lui, da avvertire quasi i suoi pensieri, dure parole a monosillabi, borbottate e sibilate con stizza, alla guisa di quell'idioma inglese, che rassomiglia il brontolio del mare in lontananza e gli striduli delle procellarie: poi la quieta magia del dipinto a fianco mi riportava a sé di nascosto, ed era come se percepissi un'armonia sorridente, come se udissi la dolce parlata della Toscana<sup>262</sup> risuonare da labbra romane, e la mia anima fu placata e rasserenata.

Ahimè! Occorre sì davvero, che la cara, indistruttibile e melodica storia dell'umanità conforti la nostra anima nel chiasso dissonante della storia universale.<sup>263</sup> In questo momento avverto là fuori, più fragoroso, più assordante che mai, questo chiasso dissonante, questo frastuono sconcertante; i tamburi si infuriano, le armi cigolano, un mare di gente indignata, con folli sofferenze ed imprecazioni, il popolo di Parigi si riversa nei vicoli urlando: "Varsavia è caduta!<sup>264</sup> La nostra avanguardia è caduta!<sup>265</sup> Abbasso i ministri! Guerra ai Russi! Morte ai Prussiani!" Mi riesce difficile starmene seduto allo scrittoio e portare a termine la mia misera relazione sull'arte, la mia pacifica critica sui dipinti. E tuttavia, se scendo in strada e vengo riconosciuto come prussiano, qualche eroe delle Giornate di Luglio mi sfonderà il cranio, cosicché le mie idee sull'arte verranno spiaccicate; oppure mi prenderò un colpo di baionetta nel fianco sinistro, dove ora il mio cuore sta già sanguinando di per sé, e forse, per giunta, verrò posto sotto sorveglianza come uno straniero turbatore dei disordini.

Con un tale frastuono si confondono e cambiano tutti i pensieri ed i dipinti. La dea della libertà di Delacroix mi viene incontro con un volto completamente trasformato, negli occhi feroci una sorta di timore. Miracolosamente il quadro del papa di Vernet si trasforma: il vecchio e gracile governatore di Cristo sembra, d'un tratto, così giovane e sano e si leva sorridendo dal suo trono, ed è come se i suoi robusti portatori spalancassero le loro bocche per un *Te deum laudamus*<sup>266</sup>. Anche il defunto Carlo ha ora un viso completamente diverso e si trasforma all'improvviso, e se lo guardo più da vicino, nella scura bara non giace più il re, bensì la Polonia assassinata, e di fronte ad essa non sta più Cromwell, ma lo zar di Russia, una nobile e ricca figura, così eccellente come lo vidi qualche anno fa a Berlino,<sup>267</sup> quando si affacciò sul balcone accanto al re di Prussia e gli baciò la mano.

Dreyßigtausend schaulustige Berliner jauchzten Hurrah, und ich dachte in meinem Herzen: Gott sey uns allen gnädig! Ich kannte ja das sarmatische 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 Vogtwürde 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 Warschau, 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 Zaar von Rußland wieder besucht, dann ist an uns die Reihe ihm die Hand zu küssen – Gott sey uns allen gnädig!

Gott sey uns allen gnädig! Unsere letzte Schutzmauer ist gefallen, die Göttinn der Freyheit erbleicht, unsere Freunde liegen zu Boden, der römische Großpaffe erhebt sich boshaft lächelnd, und die siegende Aristokratie steht triumphirend an dem Sarge des Volksthum.

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

Zu meinem Thema zurückkehrend, hätte ich hier noch manche wackere Maler zu rühmen; aber trotz des besten Willens ist es mir dennoch unmöglich, ihre stillen Verdienste ruhig auseinander zu setzen, denn da draußen stürmt es wirklich zu laut, und es ist unmöglich, die Gedanken zusammenzufassen, wenn solche Stürme in der Seele wiederhallen. Ist es doch in Paris sogar an sogenannten ruhigen Tagen sehr schwer, das eigene Gemüth 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 Pasta und Malibran werden uns verleidet durch den Nothschrey der erbitterten Armuth, und das trunkene Herz, das eben Roberts Farbenlust eingeschlürft, wird schnell wieder ernüchert 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 todtblassen 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 weiter zu schreiben. Wenn die Augen des Kritikers von Thränen getrübt werden, ist auch sein Urtheil wenig mehr werth.

Mit Recht klagen die Künstler in dieser Zeit der Zwietracht, der allgemeinen Befehdung. Man sagt, die Malerey bedürfte des friedlichen Oehlbaumes in jeder Hinsicht.

Trentamila berlinesi curiosi urlarono urrà, ed io pensai nel mio cuore: Dio abbia misericordia di noi! Dopo tutto, conoscevo il proverbio sarmatico<sup>268</sup>: la mano, che non sei pronto a tagliare, la devi mangiare.- <sup>269</sup>

Ahimè! Quanto vorrei che il re di Prussia si fosse lasciato baciare anche la mano sinistra, ed avesse afferrato la spada con la destra ed avesse affrontato il più pericoloso nemico della Patria, come si confaceva al dovere e alla coscienza. Una volta che questi Hohenzollern hanno preteso per sé la carica di balivo del regno nel nord, dovettero proteggere anche i loro confini dalla minacciosa Russia. I Russi sono un popolo coraggioso, e li voglio di buon grado rispettare ed amare; ma dalla caduta di Varsavia, dell'ultimo baluardo, che ci separava da essi, si sono avvicinati così tanto ai nostri cuori, che mi viene paura.

Temo, che quando lo zar di Russia ci farà di nuovo visita, ci toccherà baciargli la mano – Dio abbia misericordia di noi!

Dio abbia misericordia di noi! Il nostro ultimo baluardo è caduto, la dea della libertà impallidisce, i nostri amici giacciono a terra, l'alto prelato<sup>270</sup> romano si leva sorridendo malignamente e l'aristocrazia vittoriosa sta, trionfante, accanto alla bara del popolo.

Sento dire, che Delaroché sta dipingendo un pendant per il suo Cromwell, un Napoleone<sup>271</sup> a Sant'Elena<sup>272</sup>, e ha scelto il momento in cui Sir Hudson Lowe<sup>273</sup> solleva il coperchio dalla salma di quel grande rappresentante della democrazia.

Tornando al mio tema, dovrei qui elogiare ancora qualche altro valoroso pittore<sup>274</sup>; ma nonostante le migliori intenzioni, mi è tuttavia impossibile elencare, in tranquillità, i loro meriti nascosti, perché là fuori la tempesta è davvero troppo fragorosa, ed è impossibile raccogliere i pensieri, quando delle simili tempeste riecheggiano nell'animo. Eppure, anche in giornate cosiddette tranquille, a Parigi risulta molto arduo distogliere il proprio animo dai fatti che succedono nelle strade ed abbandonarsi ai propri sogni privati. Sebbene<sup>275</sup> l'arte fiorisca a Parigi più che altrove, ogni momento veniamo, tuttavia, importunati nel suo godimento dal brutale strepito della vita; le dolcissime note della Pasta<sup>276</sup> e della Malibran ci vengono guastate dal grido d'aiuto dell'esasperata miseria,<sup>277</sup> ed il cuore ebbro, che ha appena gustato la gioia dei colori di Robert, ritorna sobrio alla vista della miseria pubblica. Ci vorrebbe un egoismo quasi goethiano, per pervenire, qui, ad un sereno godimento dell'arte, e proprio in questo periodo avverto quanto persino la critica d'arte sia resa complicata. Ieri riuscii, tuttavia, a continuare questa relazione, anche dopo che, nel frattempo, ero sceso nei boulevard, dove vidi un uomo pallido come la morte crollare a terra per fame e miseria. Ma quando all'improvviso un intero popolo collassa nei boulevard dell'Europa – allora è impossibile continuare a scrivere serenamente. Quando gli occhi del critico sono offuscati dalle lacrime, anche il suo giudizio non vale più molto.

A ragione si lamentano gli artisti in quest'epoca della discordia, della faida generale.<sup>278</sup> Si dice, che la pittura abbisogni dell'ulivo della pace sotto ogni aspetto.

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 Ballet sogar wird nur theilnahmlos angeglotzt. Und daran ist die verdammte Julirevoluzion Schuld, seufzen die Künstler, und sie verwünschen die Freyheit und die leidige Politik, die alles verschlingt, so daß von ihnen gar nicht mehr die Rede ist.

Wie ich höre – aber ich kanns kaum glauben – wird sogar in Berlin nicht mehr vom Theater gesprochen, und der *Morning Chronicle*, der gestern berichtet, daß die Reformbill im Unterhause durchgegangen sey, erzählt bey dieser Gelegenheit, daß der Doktor Raupach sich jetzt in Baden-Baden befinde 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 Schülerschwänke, oder die sieben Mädchen in Uniform, oder das Fest der Handwerker, oder sonst ein Stück von ihm gegeben wurde; aber ich kann doch nicht läugnen, daß der Untergang Warschau 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 Prophezeyung von dem Ende der Kunstperiode, die bey der Wiege Goethes anfang und bey seinem Sarge aufhören wird, scheint ihrer Erfüllung nahe zu seyn. Die jetzige Kunst muß zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt. Deßhalb, wie alle welken Ueberreste dieser Vergangenheit, steht sie im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart. Dieser Widerspruch und nicht die Zeitbewegung selbst ist der Kunst so schädlich; im Gegentheil, diese Zeitbewegung müßte ihr sogar gedeihlich werden, wie einst in Athen und Florenz, wo eben in den wildesten Kriegs- und Partheystürmen die Kunst ihre herrlichsten Blüten entfaltete. Freylich, jene griechischen und florentinischen Künstler führten kein egoistisch isolirtes Kunstleben, die müßig dichtende Seele hermetisch verschlossen gegen die großen Schmerzen und Freuden der Zeit; im Gegentheil, ihre Werke waren nur das träumende Spiegelbild ihrer Zeit, und sie selbst waren ganze Männer, deren Persönlichkeit eben so 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 mit kümmerlichen Privatbegeisterung, die sich leicht in jeden beliebigen Stoff hineinlügt; Aeschylus hat die Perser mit derselben Wahrheit gedichtet, womit er zu Marathon gegen sie gefochten, und Dante schrieb seine Comödie nicht als stehender Commissionsdichter, sondern als flüchtiger Guelfe, und in Verbannung und Kriegsnoth klagte er nicht über den Untergang seines Talentes, sondern über den Untergang der Freyheit.

I cuori, che stanno ad origliare angosciati, se la tromba della guerra risuona,<sup>279</sup> non possiedono davvero la necessaria attenzione per la musica dolce. L'opera si ascolta con orecchi sordi, si assiste persino al balletto apaticamente.<sup>280</sup> E' tutta colpa della maledetta Rivoluzione di Luglio, sospirano gli artisti<sup>281</sup>, maledicendo la libertà e l'incresciosa politica, che tutto ingoia, cosicché non si parla più del loro lavoro.

Da quanto ho sentito - ma faccio fatica a crederci - persino a Berlino non si parla più di teatro, e il *Morning Chronicle*<sup>282</sup>, che ieri riferiva che il Reform Bill è passato alla Camera dei Comuni, riferisce in quest'occasione, che il dottor Raupach si trova, ora, a Baden-Baden e si lamenta di questi tempi, perché stanno rovinando il suo talento artistico.

Sono di certo un grande estimatore del dottor Rapauch<sup>283</sup>, sono sempre andato a teatro, quando si davano le commedie degli scolari o *Le sette ragazze in uniforme*, o *La festa degli artigiani*, o qualche altro suo pezzo; però, non posso negare, che la caduta di Varsavia mi crea ancor più sconforto di quanto forse proverei, se il dottor Raupach si inabissasse con il suo talento artistico. O Varsavia! Varsavia! Non ti avrei sacrificata nemmeno per una intera foresta<sup>284</sup> di Raupach!

La mia antica profezia della fine del periodo artistico,<sup>285</sup> che principiò nella culla di Goethe e si concluderà nella sua tomba, sembra essere vicina al suo compimento. L'arte odierna deve perire,<sup>286</sup> perché il suo principio è, tuttora, radicato nel sorpassato Ancien Régime, nel passato del Sacro Romano Impero. Perciò, come tutti gli appassiti residui di questo passato, essa si trova in spiacevole contrasto<sup>287</sup> con il presente. Questo contrasto, e non il cambiamento dei tempi vero e proprio, è così dannoso per l'arte; al contrario, questo cambiamento dei tempi le dovrebbe persino risultare proficuo, come in passato ad Atene e a Firenze,<sup>288</sup> dove proprio nel mezzo delle più violente tempeste di guerra e di partito l'arte spiegò i suoi fiori più splendidi. Naturalmente, quegli artisti greci e fiorentini non facevano una vita artistica isolata da egoista, con l'anima poetante oziosa, ermeticamente chiusa nei riguardi delle grandi sofferenze e delle gioie dell'epoca; anzi, le loro opere furono solo lo specchio sognante del loro tempo, ed essi stessi furono uomini completi, la cui personalità era così forte, come la loro energia creativa; Fidia e Michelangelo furono uomini tutti d'un pezzo, come le loro opere, e come quest'ultime si confacevano ai loro templi greci e cattolici, così questi artisti erano in santa armonia con il loro ambiente circostante; essi<sup>289</sup> non separavano la loro arte dalla politica quotidiana,<sup>290</sup> non lavoravano con un misero entusiasmo privato, che mente facilmente in qualsiasi tema; Eschilo<sup>291</sup> ha composto *I Persiani* con la stessa veridicità con cui li aveva combattuti a Maratona, e Dante scrisse la sua *Commedia* non da poeta su fissa commissione, ma da guelfo fuggitivo, e in esilio ed oppresso dalla guerra non deplorò il tramonto del suo talento, bensì il tramonto della libertà.<sup>292</sup>

Indessen, die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang seyn wird, die nicht aus der verblichenen 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 weltentzügelte Individualität, die gottfreye Persönlichkeit, mit all ihrer Lebenslust sich geltend machen, was doch immer ersprißlicher ist, als das todte Scheinwesen der alten Kunst.

Oder hat es überhaupt mit der Kunst und mit der Welt selbst ein trübseliges Ende? Jene überwiegende Geistigkeit, die sich jetzt in der europäischen Literatur zeigt, ist sie vielleicht ein Zeichen von nahem Absterben, wie bey Menschen, die in der Todesstunde plötzlich hellsehend werden und mit verbleichenden Lippen die übersinnlichsten 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 bekundet. Der Erzbischof von Paris erwartet alles Heil von der Cholera, von dem Tode; ich erwarte es von der Freyheit, 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.



Intanto<sup>293</sup> la nuova epoca genererà anche una nuova arte, che sarà in entusiasta sintonia con essa, che non necessita di prendere a prestito la sua simbologia da un passato sbiadito, e che deve creare anche una nuova tecnica,<sup>294</sup> diversa da quelle sinora in uso.<sup>295</sup> Fino ad allora, possano la soggettività totalmente ebbra di sé, l'individualità non più tenuta a freno dal mondo, la personalità libera da Dio esprimersi con colori, suoni e tutta la loro voglia di vivere; cosa che, tuttavia, è sempre meglio della vuota imitazione della vecchia arte.

Oppure l'arte in generale e il mondo stesso si stanno dirigendo verso una desolante fine?<sup>296</sup> Quella spiritualità predominante, che si palesa oggi nella letteratura europea, è forse un segno della fine imminente, come nelle persone che, nell'ultima ora, si fanno improvvisamente chiaroveggenti e pronunciano con labbra pallide i segreti più soprasensibili? Oppure, forse, la vecchia Europa ringiovanirà, e la spiritualità crepuscolare dei suoi artisti e scrittori non sarà la meravigliosa capacità di presagio dei morenti, ma il terribile presentimento di una rinascita, il soffio assennato di una nuova primavera?<sup>297</sup>

L'esposizione di quest'anno ha rigettato, attraverso qualche dipinto, quella tremenda paura della morte e ha annunciato la migliore promessa. L'arcivescovo<sup>298</sup> di Parigi si aspetta la totale salvezza dal colera<sup>299</sup>, dalla morte; io me l'aspetto dalla libertà,<sup>300</sup> dalla vita. In ciò si differenzia la nostra fede. Credo che la Francia emanerà dal profondo del cuore della sua nuova vita anche una nuova arte. I Francesi assolveranno anche questo compito difficile, i Francesi, questo popolo semplice, leggero, che ci piace tanto comparare ad una farfalla.

Ma la farfalla è anche un simbolo dell'immortalità dell'anima e del suo eterno ringiovanimento.

**Nachtrag.**

**1833**

**Appendice.**<sup>301</sup>

**1833**

Als ich im Sommer 1831 nach Paris kam, war ich doch über nichts mehr verwundert, als über die damals eröffnete Gemäldeausstellung, und obgleich die wichtigsten politischen und religiösen Revolutionen meine Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen, so konnte ich doch nicht unterlassen, zuerst über die große Revolution zu schreiben, die hier im Reiche der Kunst statt gefunden, und als deren bedeutsamste Erscheinung der erwähnte Salon zu betrachten war.

Nicht minder als meine übrigen Landsleute, hegte auch ich die ungünstigsten Vorurtheile gegen die französische Kunst, namentlich gegen die französische Malerey, deren letzte Entwicklungen mir ganz unbekannt geblieben. Es hat aber auch eine eigene Bewandniß mit der Malerey in Frankreich. Auch sie folgte der socialen Bewegung und ward endlich mit dem Volke selber verjüngt. Doch geschah dieses nicht so unmittelbar, wie in den Schwesterkünsten, Musik und Poesie, die schon vor der Revolution ihre Umwandlung begonnen.

Herr Louis de Maynard, welcher in der *Europe littéraire* über den diesjährigen Salon eine Reihe Artikel geliefert, welche zu dem Interessantesten gehören was je ein Franzose über Kunst geschrieben, hat sich, in Betreff obiger Bemerkung, mit folgenden Worten ausgesprochen, die ich so weit es bey der Lieblichkeit und Grazie des Ausdrucks möglich ist, getreu wiedergebe:

„In derselben Weise wie die gleichzeitige Politik und die Literatur beginnt auch die Malerey des achtzehnten Jahrhunderts; in derselben Weise erreichte sie eine gewisse vollendete Entfaltung; und sie brach auch zusammen denselben Tag, als alles in Frankreich zusammengebrochen. Sonderbares Zeitalter, welches mit einem lauten Gelächter bey dem Tode Ludwig XIV. anfängt und in den Armen des Scharfrichters endigt, „des Herren Scharfrichters“ wie Madame Dubarry ihn nannte! O, dieses Zeitalter, welches alles verneinte, alles verspöttelte, alles entweihte und an nichts glaubte, war eben deßhalb um so tüchtiger zu dem großen Werke der Zerstörung, und es zerstörte ohne im mindesten etwas wieder aufbauen zu können, und es hatte auch keine Lust dazu.

Indessen, die Künste, wenn sie auch derselben Bewegung folgen, folgen sie ihr doch nicht mit gleichem Schritte. So ist die Malerey im achtzehnten Jahrhundert zurückgeblieben. Sie hat ihre Crebillon hervorgebracht, aber keine Voltaire, keine Diderot. Beständig im Solde der vornehmen Gönnerschaft, beständig im untüchtlichen Schutze der regierenden Mätressen, hat sich ihre Kühnheit und ihre Kraft allmählig aufgelöst, ich weiß nicht wie. Sie hat in all ihrer Ausgelassenheit nie jenen Ungestüm, nie jene Begeisterung bekundet, die uns fort reißt und blendet und für den schlechten Geschmack entschädigt. Sie wirkt mißbehaglich mit ihren frostigen Spielereyen, mit ihren welken Kleinkünsten im Bereiche eines Boudoirs, wo ein nettes Zierdämchen auf dem Sopha hingestreckt, sich leichtsinnig fächert. Favart, mit seinen Aglaes und Zulmas, ist wahrheitlicher als Watteau und Boucher mit ihren koketten Schäferinnen und idyllischen Abbés. Favart, wenn er sich auch lächerlich machte, so meinte er es doch ehrlich. Die Maler jenes Zeitalters nahmen am wenigsten Theil an dem was sich in Frankreich vorbereitete. Der Ausbruch der Revolution überraschte sie im Negligee.

Quando venni a Parigi nell'estate 1831,<sup>302</sup> nulla mi sorprese di più, che l'esposizione di pittura appena inaugurata, e benché le più importanti rivoluzioni politiche e religiose<sup>303</sup> avessero richiesto la mia attenzione, non potei tralasciare di scrivere, in primo luogo, sulla grande rivoluzione, che qui era occorsa nel campo dell'arte, e la cui manifestazione più significativa era da ritenersi il menzionato Salon.

Non meno degli altri miei compatrioti, nutrii anch'io i più avversi pregiudizi nei confronti dell'arte francese, specialmente contro la pittura francese, i cui ultimi sviluppi mi erano ignoti. Ma<sup>304</sup> la pittura in Francia ha la sua storia particolare. Anch'essa seguì l'agitazione sociale<sup>305</sup> e fu alla fine rinnovata, come il popolo stesso. Tuttavia, ciò non avvenne in modo così diretto come per le arti sorelle, la musica e la poesia, che avevano iniziato la loro trasformazione già prima della Rivoluzione.<sup>306</sup>

Louis de Maynard<sup>307</sup>, che fornì all'*Europe littéraire*<sup>308</sup> una serie di articoli<sup>309</sup> riguardo il Salon di quest'anno - da considerarsi tra ciò che di più interessante un francese abbia mai scritto sull'arte -, riguardo la suddetta osservazione si è espresso con le seguenti parole, che riporto fedelmente<sup>310</sup>, per quanto la delicatezza e la grazia dell'originale lo rendano possibile:

“Anche la pittura ha iniziato il diciottesimo secolo allo stesso modo della politica e della letteratura contemporanee; allo stesso modo raggiunse una certa perfezione; ma ebbe un tracollo lo stesso giorno in cui in Francia tutto crollò. Epoca bizzarra, che inizia con una forte risata<sup>311</sup> alla morte di Luigi XIV e termina nelle braccia del carnefice, del “Signor Carnefice” come lo chiamava Madame Dubarry<sup>312</sup>! Oh, quest'epoca, che tutto rifiutava, che tutto derideva, che tutto profanava e a nulla credeva, fu proprio perciò tanto più brava nel grande lavoro della distruzione, e distrusse senza essere minimamente in grado di ricostruire qualcosa, e non ebbe nemmeno nessuna voglia di farlo.

Tuttavia, sebbene le arti seguano lo stesso cambiamento, non lo seguono, però, con lo stesso passo. Così la pittura è rimasta indietro al diciottesimo secolo. Essa ha dato alla luce i suoi Crebillon<sup>313</sup>, ma nessun Voltaire, nessun Diderot. Sempre al soldo dei nobili mecenati, costantemente sotto l'intima protezione delle regnanti favorite, la sua audacia e la sua energia si dissolsero a poco a poco, non so come. In tutta la sua vivacità essa mai manifestò quella foga, quell'entusiasmo<sup>314</sup>, che ci trascina via e ci abbaglia e ci ripaga del cattivo gusto. Colpisce sgradevolmente con le sue glaciali inezie, con le sue arti minori appassite nel regno di un boudoir, in cui una graziosa damina<sup>315</sup> si sdraia sul sofà, sventagliandosi frivolamente. Favart<sup>316</sup>, con il suo Aglaes e Zulmas, è più veritiero di Watteau e Boucher<sup>317</sup> con le loro pastorelle civettuole ed i loro abati idilliaci<sup>318</sup>. Sebbene Favart si fosse reso ridicolo, era tuttavia sincero. I pittori di quell'epoca parteciparono in minima parte<sup>319</sup> a quello che stava per succedere in Francia. Lo scoppio della Rivoluzione<sup>320</sup> li sorprese in *négligé*.

Die Philosophie, die Politik, die Wissenschaft, die Literatur, jede durch einen besonderen Mann repräsentirt, waren sie stürmisch, wie eine Schaar Trunkenbolde, auf ein Ziel losgestürmt das sie nicht kannten; aber je näher sie demselben gelangten, desto besänftigter wurde ihr Fieber, desto ruhiger wurde ihr Antlitz, desto sicherer wurde ihr Gang. Jenes Ziel, welches sie nicht kannten, mochten sie wohl dunkel ahnen; denn im Buche Gottes hatten sie lesen können, daß alle menschlichen Freuden mit Thränen endigen. Und ach! sie kamen von einem zu wüsten, jauchzenden Gelag, als daß sie nicht zu dem Ernstesten und Schrecklichsten gelangen mußten. Wenn man die Unruhe betrachtet, waren sie in dem süßesten Rausche dieser Orgie des achtzehnten Jahrhunderts zuweilen beängstigt worden, so sollte man glauben, das Schafott, das all diese tolle Lust endigen sollte, habe ihnen schon von ferne zugewinkt, wie das dunkle Haupt eines Gespenstes.

Die Malerey welche sich damals von der ernsthaften socialen Bewegung entfernt gehalten, sey es nun weil sie von Wein und Weibern ermattet war, oder sey es auch weil sie ihre Mitwirkung für fruchtlos hielt, genug, sie hat sich bis zum letzten Augenblick dahingeschleppt zwischen ihren Rosen, Moschusdüften und Schäferspielen. Vien und einige andere fühlten wohl, daß man sie zu jedem Preis daraus emporziehen müsse, aber sie wußten nicht, was man alsdann damit anfangen sollte. Lesueur, den der Lehrer Davids sehr hochachtete, konnte keine neue Schule hervorbringen. Er mußte dessen wohl eingeständig seyn. In eine Zeit geschleudert wo auch alles geistige Königthum in die Gewalt eines Marat und eines Robespierre gerathen, war David in derselben Verlegenheit wie jene Künstler. Wissen wir doch, daß er nach Rom ging, und daß er eben so Vanlooisch heimkehrte wie er abgereist war. Erst später, als das griechisch römische Alterthum gepredigt wurde, als Publizisten und Philosophen auf den Gedanken geriethen, man müsse zu den literarischen, socialen und politischen Formen der Alten zurückkehren: erst alsdann entfaltete sich sein Geist in all seiner angeborenen Kühnheit, und mit gewaltiger Hand zog er die Kunst aus der tändelnden, parfümirtten Schäferrey, worin sie versunken, und er erhob sie in die ernsten Regionen des antiken Heldenthums. Die Reaktion war unbarmherzig wie jede Reaktion, und David betrieb sie bis zum Aeüßersten. Es begann durch ihn ein Terrorismus auch in der Malerey.“

Ueber Davids Schaffen und Wirken ist Deutschland hinlänglich unterrichtet. Unsere französischen Gäste haben uns, während der Kaiserzeit, oft genug von dem großen David unterhalten. Ebenfalls von seinen Schülern, die ihn, jeder in seiner Weise, fortgesetzt, von Gerard, Gros, Girodet und Guerin haben wir vielfach reden hören. Weniger weiß man bey uns von einem anderen Manne, dessen Name ebenfalls mit einem G anfängt, und welcher, wenn auch nicht der Stifter, doch der Eröffner einer neuen Malerschule in Frankreich. Das ist Gericault.

La filosofia, la politica, la scienza, la letteratura, ciascuna rappresentata da un uomo particolare, avevano cominciato a correre impetuosamente,<sup>321</sup> come una schiera di ubriaconi, verso una meta a loro ignota; ma più riusciva loro di avvicinarsi ad essa, più si placava la loro febbre, il loro volto si tranquillizzava, il loro passo si faceva più sicuro. Quella meta, a loro ignota, la potevano vagamente intuire<sup>322</sup>; perché nel libro di Dio<sup>323</sup> avevano potuto leggere, che tutte le gioie umane finiscono in lacrime. E ahimè! Essi venivano da un banchetto troppo smodato e giubilante, da non dover giungere alla meta più seria e più terribile<sup>324</sup>. Quando si considerano i disordini - essi erano stati talvolta impauriti nell'estasi dolcissima di quest'orgia del diciottesimo secolo - allora bisognerebbe credere, che il patibolo, che dovrebbe mettere fine a tutti questi sfrenati bagordi, abbia già fatto loro un cenno da lontano, come la testa misteriosa di uno spettro<sup>325</sup>.

La pittura che, a quei tempi, si tenne lontana dal serio cambiamento sociale, che sia perché il vino e le donne le avevano hanno preso le forze, o che sia perché considerava la sua collaborazione sterile,<sup>326</sup> si trascinò fino all'ultimo istante tra le sue rose, le fragranze del muschio e le commedie pastorali. Vien<sup>327</sup> e qualche altro capivano bene, che la pittura doveva essere trascinata fuori da quella situazione ad ogni costo, ma non sapevano cosa farne in seguito. Lesueur<sup>328</sup>, per il quale il maestro di David nutriva molta stima, non riuscì a fondare una nuova scuola<sup>329</sup>. Dovette pur ammetterlo. Catapultato in un'epoca in cui anche tutta la monarchia spirituale<sup>330</sup> si era imbattuta nel potere<sup>331</sup> di un Marat e di un Robespierre<sup>332</sup>, David<sup>333</sup> era nella stessa situazione di quei pittori. Infatti sappiamo, che andò a Roma, e che ne fece ritorno altrettanto vanlooiiano<sup>334</sup> com'era partito. Solo in seguito, quando l'antichità greco-romana fu predicata<sup>335</sup>, quando i pubblicisti ed i filosofi<sup>336</sup> furono colti dall'idea di ritornare alle forme letterarie, sociali e politiche degli antichi: solo allora il suo spirito<sup>337</sup> si spiegò in tutta la sua innata audacia, e con mano possente<sup>338</sup> trasse l'arte fuori dalla frivola e profumata pastorizia, in cui era sprofondata, e la elevò nelle solenni regioni dell'antico eroismo. La reazione fu spietata come ogni reazione, e David la portò all'estremo. Per causa sua ebbe principio<sup>339</sup> un regno del terrore anche in pittura.”

Sulle opere e l'operato di David la Germania è abbastanza informata.<sup>340</sup> I nostri ospiti francesi, durante l'Impero, ci hanno raccontato spesso del grande David. Anche riguardo i suoi allievi<sup>341</sup>, i quali, ciascuno secondo la propria maniera, hanno proseguito l'opera del maestro. Di Gerard, Gros, Girodet e Guérin abbiamo già sentito parlare più volte. Si sa meno, da noi, di un altro uomo, il cui nome inizia ugualmente per G<sup>342</sup>, ed il quale, sebbene non sia il fondatore, tuttavia inaugurò una nuova scuola di pittura in Francia. Si tratta di Géricault.

Von dieser neuen Malerschule habe ich in den vorstehenden Blättern unmittelbare Kunde gegeben. Indem ich die besten Stücke des Salon von 1831 beschrieb, lieferte ich auch zu gleicher Zeit eine thatsächliche Charakteristik der neuen Meister. Jener Salon war, nach dem allgemeinen Urtheil, der außerordentlichste den Frankreich je geliefert, und er bleibt denkwürdig in den Annalen der Kunst. Die Gemälde, die ich einer Beschreibung würdigte, werden sich Jahrhunderte erhalten, und mein Wort ist vielleicht ein nützlicher Beytrag zur Geschichte der Malerey.

Von jener unermeßlichen Bedeutung des Salon von 1831 habe ich mich dieses Jahr vollauf überzeugen können, als die Säle des Louvre, welche während zwey Monath geschlossen waren, sich den ersten April wieder öffneten, und uns die neuesten Produkte der französischen Kunst entgegen grüßten. Wie gewöhnlich hatte man die alten Gemälde, welche die Nazionalgallerie bilden, durch spanische Wände verdeckt, und an letzteren hingen die neuen Bilder, so daß zuweilen hinter den gothischen Abgeschmacktheiten eines neuromantischen Malers gar lieblich die mythologischen altitalienischen Meisterwerke hervorlachten. Die ganze Ausstellung glich einem Codex palimpsestus, wo man sich über den neubarbarischen Text um so mehr ärgerte, wenn man wußte, welche griechische Götterpoesie damit übersudelt worden.

Wohl gegen viertehalb tausend Gemälde waren ausgestellt, und es befand sich darunter fast kein einziges Meisterstück. War das die Folge einer allzugroßen Ermüdung nach einer allzugroßen Aufregung? Beurkundete sich in der Kunst der Nazionalkatzenjammer, den wir jetzt, nachdem der übertolle Freyheitsrausch verdampft, auch im politischen Leben der Franzosen bemerken? War die diesjährige Ausstellung nur ein buntes Gähnen? nur ein farbiges Echo der diesjährigen Kammer? Wenn der Salon von 1831 noch von der Sonne des Julius durchglüht war, so tröpfelte in dem Salon 1833 noch der trübe Regen des Junius. Die beyden gefeyerten Helden des vorigen Salon, Delaroche und Robert, traten diesmal gar nicht in die Schranken, und die übrigen Maler, die ich früher gerühmt, gaben dies Jahr nichts vorzügliches. Mit Ausnahme eines Bildes von Tony Johannot, einem Deutschen, hat kein einziges Gemälde dieses Salons mich gemüthlich angesprochen. Herr Scheffer gab wieder eine Margarethe, die von großen Fortschritten im Technischen zeugte, aber doch nicht viel bedeutete. Es war dieselbe Idee, glühender gemalt und frostiger gedacht. Auch Horaz Vernet gab wieder ein großes Bild, worauf jedoch nur schöne Einzelheiten. Decamps hat sich wohl über den Salon und sich selber lustig machen wollen, und er gab meistens Affenstücke; darunter ein ganz vortrefflicher Affe, der ein Historienbild malt. Das deutschkristlich langherabhängende Haar desselben mahnte mich ergötzlich an übrerrheinische Freunde.

Am meisten besprochen und durch Lob und Widerspruch gefeyert wurde dieses Jahr Herr Ingres. Er gab zwey Stücke; das eine war das Portrait einer jungen Italienerinn, das andere war das Portrait des Herrn Bertin l'ainé, eines alten Franzosen.



Di questa nuova scuola di pittura ho reso delle notizie dirette nelle pagine precedenti. Descrivendo le opere migliori del Salon del 1831, ho fornito, allo stesso tempo, un'effettiva caratteristica dei nuovi maestri. Quel Salon fu, a detta di tutti, il più straordinario<sup>343</sup> che la Francia avesse mai offerto, e resta memorabile negli annali dell'arte. I dipinti, che ho descritto, si conserveranno per secoli,<sup>344</sup> e la mia parola sarà forse un utile contributo alla storia della pittura.

Dell'incommensurabile valore del Salon del 1831 ho potuto persuadermi abbondantemente, quest'anno, quando le sale del Louvre, chiuse per due mesi, riaprirono i battenti il primo aprile,<sup>345</sup> e gli ultimi frutti dell'arte francese si mostrarono a noi. Com'è consuetudine,<sup>346</sup> si erano coperti i vecchi dipinti, che formano la Galleria Nazionale, con delle pareti alla spagnola, e a quest'ultime furono appesi i nuovi dipinti, cosicché talvolta, dietro al cattivo gusto gotico di un pittore neoromantico<sup>347</sup>, s'intravedevano deliziosamente gli antichi capolavori mitologici italiani. L'intera mostra rassomigliava un Codex palimpsestus<sup>348</sup>, dove tanto più ci si stizzì per il testo neo-barbarico, quando si seppe quale divina poesia greca esso avesse imbrattato.

Ben circa tremilacinquecento<sup>349</sup> dipinti furono esposti, e tra questi non si trovò quasi nemmeno un singolo capolavoro. Che fosse il risultato di un'eccessiva stanchezza dopo un'eccessiva eccitazione? Si è manifestato nell'arte il post-sbornia nazionale,<sup>350</sup> che osserviamo, ora, nella vita politica dei Francesi, dopo che l'iperfolle euforia della libertà si è dissolta? Che la mostra di quest'anno fosse solo uno sbadiglio variopinto? solo un eco variegato dell'attuale legislatura? Se<sup>351</sup> il Salon del 1831 era ancora infuocato dal sole di luglio, allora nel Salon del 1833 gocciolava ancora la torbida pioggia di giugno.<sup>352</sup> Gli entrambi celebrati eroi<sup>353</sup> del precedente Salon, Delaroche e Robert, non sono nemmeno apparsi nella lista, e gli altri pittori, che ho in precedenza elogiati, quest'anno non hanno prodotto niente di eccellente. Fatta eccezione per un dipinto di Tony Johannot<sup>354</sup>, un tedesco, nessun dipinto mi fu piacevolmente gradito. Scheffer ha realizzato ancora un Margherita<sup>355</sup>, che denota grandi progressi nella tecnica, ma con poco significato. Era la stessa idea, dipinta con tonalità più accese ed immaginata con pensieri più glaciali. Anche Horaz Vernet ha ripresentato un grande dipinto<sup>356</sup>, ma solo con bei particolari. Decamps<sup>357</sup> ha voluto probabilmente prendersi gioco del Salon e di se stesso, e ha prodotto, per lo più, dei dipinti scimmieschi; tra questi un'eccellente scimmia nell'atto di dipingere un quadro di soggetto storico. Il suo lungo pelo tedesco-cristiano<sup>358</sup> penzolante mi ha rammentato, con diletto, i miei amici oltre il Reno.

Quest'anno Ingres<sup>359</sup> è stato, per lo più, discusso ed acclamato con encomi e polemiche. Ha realizzato due opere; una era il ritratto di una giovane italiana<sup>360</sup>, l'altra era il ritratto del signor Bertin *l'ai^ne*<sup>361</sup>, un anziano francese.

Wie Ludwig Philipp im Reiche der Politik, so war Herr Ingres dieses Jahr König im Reiche der Kunst. Wie jener in den Tuileries, so herrschte dieser im Louvre. Der Charakter des Herrn Ingres ist ebenfalls Jüstemilieu, er ist nemlich ein Jüstemilieu zwischen Mieris und Michelangelo. In seinen Gemälden findet man die heroische Kühnheit des Mieris und die feine Farbengebung des Michelangelo.

In demselben Maße wie die Malerey in der diesjährigen Ausstellung wenig Begeisterung zu erregen vermochte, hat die Skulptur sich um so glänzender gezeigt, und sie lieferte Werke, worunter viele zu den höchsten Hoffnungen berechtigen und eins sogar mit den besten Erzeugnissen dieser Kunst wetteifern konnte. Es ist der Kain des Herrn Etex. Es ist eine Gruppe von symmetrischer, ja monumentaler Schönheit, voll antediluvianischem Charakter, und doch zugleich voller Zeitbedeutung. Kain mit Weib und Kind, schicksalergeben, gedankenlos brütend, eine Versteinerung trostloser Ruhe. Dieser Mann hat seinen Bruder getödtet, in Folge eines Opferzwistes, eines Religionstreits. Ja, die Religion hat den ersten Brudermord verursacht, und seitdem trägt sie das Blutzzeichen auf der Stirne.

Ich werde auf den Kain von Etex späterhin zurückkommen, wenn ich von dem außerordentlichen Aufschwung zu reden habe, den wir, in unserer Zeit, bey den Bildhauern noch weit mehr als bey den Malern bemerken. Der Spartakus und der Theseus, welche beide jetzt im Tuileriengarten aufgestellt sind, erregen jedesmal, wenn ich dort spazieren gehe, meine nachdenkende Bewunderung. Nur schmerzt es mich zuweilen, wenn es regnet, daß solche Meisterstücke unserer modernen Kunst so ganz und gar der freyen Luft ausgesetzt stehn. Der Himmel ist hier nicht so milde wie in Griechenland, und auch dort standen die besseren Werke nie so ganz ungeschützt gegen Wind und Wetter, wie man gewöhnlich meint. Die besseren waren wohlgeschirmt, meistens in Tempeln. Bis jetzt hat jedoch die Witterung den neuen Statuen in den Tuileries wenig geschadet, und es ist ein heiterer Anblick wenn sie blendend weiß aus dem frischgrünen Kastanienlaub hervorgrüßen. Dabey ist es hübsch anzuhören, wenn die Bonnen den kleinen Kindern, die dort spielen, manchmal erklären, was der marmorne nackte Mann bedeutet, der so zornig sein Schwert in der Hand hält, oder was das für ein sonderbarer Kautz ist, der auf seinem menschlichen Leib einen Ochsenkopf trägt, und den ein anderer nackter Mann mit einer Keule niederschlägt; der Ochsenmensch, sagen sie, hat viele kleine Kinder gefressen. Junge Republikaner, die vorübergehn, pflegen auch wohl zu bemerken, daß der Spartakus sehr bedenklich nach den Fenstern der Tuileries hinaufschielt, und in der Gestalt des Minotaurus sehen sie das Königthum. Andere Leute tadeln auch wohl an dem Theseus die Art wie er die Keule schwingt, und sie behaupten: wenn er damit zuschläge, würde er unfehlbar sich selber die Hand zerschmettern. Dem sey aber wie ihm wolle; bis jetzt sieht das alles noch sehr gut aus. Jedoch nach einigen Wintern werden diese vortrefflichen Statuen schon verwittert und brüchig seyn und Moos wächst dann an dem Schwerte des Spartakus, und friedliche Insektenfamilien nisten zwischen dem Ochsenkopfe des Minotaurus und der Keule des Theseus, wenn diesem nicht gar unterdessen die Hand mit sammt der Keule abgebrochen ist.

Alla guisa di Luigi Filippo nel regno della politica, così Ingres è stato, quest'anno, re nel regno dell'arte. Come quello nelle Tuileries, così questo governava al Louvre. Il carattere del signor Ingres è parimenti *juste-milieu*, egli è, infatti, un *juste-milieu* tra Mieris e Michelangelo. Nei suoi dipinti si ritrova l'eroica audacia di Mieris e la raffinata coloritura di Michelangelo.

Nella misura in cui la pittura nella mostra di quest'anno non è riuscita a suscitare molto entusiasmo,<sup>362</sup> la scultura<sup>363</sup> si è rivelata tanto più splendida, e ha prodotto opere, tra le quali molte giustificano le più alte speranze ed una *poté* competere con i migliori prodotti dell'arte. Si tratta del Caino del signor Etex<sup>364</sup>. È un gruppo di bellezza simmetrica, anzi monumentale, di carattere pre-diluviano, e tuttavia, al contempo, piena del senso dell'epoca. Caino con moglie e figlio, rassegnato al proprio destino, spensieratamente meditabondo, una pietrificazione di una calma inconsolabile. Quest'uomo ha ammazzato il fratello, per un disaccordo riguardo un sacrificio, una disputa religiosa. Sì, la religione ha provocato il primo fratricidio, e da allora sulla fronte ne porta il segno di sangue.

Ritornerei in seguito sul Caino di Etex, quando dovrò parlare dello straordinario progresso, che oggi osserviamo tra gli scultori, di gran lunga superiore a quello tra i pittori. Lo Spartaco<sup>365</sup> ed il Teseo<sup>366</sup>, entrambi esposti, ora, nei giardini delle Tuileries, suscitano la mia riflessiva ammirazione, ogniqualvolta io vada a passeggiare da quelle parti. Solo mi rincresce, talvolta, quando piove, che tali capolavori della nostra arte moderna rimangano così totalmente esposti all'aria aperta. Qui il cielo non è così clemente come in Grecia, e perfino laggiù le migliori opere non furono mai del tutto indifese contro le intemperie, come abitualmente si pensa. Quelle migliori furono ben riparate, di solito nei templi. Finora il clima ha danneggiato, tuttavia, esiguamente, le nuove statue nelle Tuileries, ed è un allegro spettacolo, quando esse ci salutano con il loro bianco splendente che si staglia dal fogliame verde-umido dei castagni. Ed è bello stare ad ascoltare, quando talvolta le governanti spiegano ai bambini, che là giocano, cosa vuol dire l'uomo nudo di marmo con la sua spada in mano e così pieno di collera, o che tipo strano è quello che ha una testa di bue sul suo corpo di uomo, mentre un altro uomo nudo lo sta atterrando con una clava; l'uomo-bue, dicono, avrà divorato tanti bambini. Giovani repubblicani di passaggio sono soliti dire, che questo Spartaco sbircia le finestre delle Tuileries in maniera molto sospetta, e nella figura del Minotauro vedono la monarchia. Altre persone criticano, probabilmente, a Teseo il modo in cui egli brandisce la clava, ed affermano: se sferrasse un colpo con questa, si sfracellerebbe di sicuro la propria mano. Ma comunque sia; finora sembra tutto ancora a posto. Eppure tra qualche inverno<sup>367</sup> queste eccellenti statue saranno già rovinate dalle intemperie e saranno cadenti ed il muschio crescerà, poi, attorno alla spada di Spartaco, e pacifiche famiglie di insetti nidificheranno tra la testa di bue del Minotauro e la clava di Teseo, se quest'ultima nel frattempo non gli si sarà staccata assieme alla mano.

Da hier doch so viel unnützes Militär gefüttert werden muß, so sollte der König in den Tuilerien neben jeder Statue eine Schildwache stellen, die, wenn es regnet einen Regenschirm darüber ausspannt. Unter dem bürgerköniglichen Regenschirm würde dann, im wahren Sinne des Wortes, die Kunst geschützt seyn.

Allgemein ist die Klage der Künstler über die allzu große Sparsamkeit des Königs. Als Herzog von Orleans, heißt es, habe er die Künste eifriger beschützt. Man murt er bestelle verhältnißmäßig zu wenig Bilder und zahle dafür verhältnißmäßig zu wenig Geld. Er ist jedoch, mit Ausnahme des Königs von Bayern, der größte Kunstkenner unter den Fürsten. Sein Geist ist vielleicht jetzt zu sehr politisch befangen, als daß er sich mit Kunstsachen so eifrig wie ehemals beschäftigen könnte. Wenn aber seine Vorliebe für Malerey und Skulptur etwas abgekühlt, so hat sich seine Neigung für Architektur fast bis zur Wuth gesteigert. Nie ist in Paris so viel gebaut worden, wie jetzt auf Betrieb des Königs geschieht. Ueberall Anlagen zu neuen Bauwerken und ganz neuen Straßen. An den Tuilerien und dem Louvre wird beständig gehämmert. Der Plan zu der neuen Bibliothek ist das großartigste was sich denken läßt. Die Magdalenenkirche, der alte Tempel des Ruhms, ist seiner Vollendung nahe. An dem großen Gesandtschaftspalaste, den Napoleon an der rechten Seite der Seine aufführen wollte, und der nur zur Hälfte fertig geworden, so daß er wie Trümmer einer Riesenburg aussieht, an diesem ungeheuren Werke wird jetzt weiter gebaut. Dabey erheben sich wunderbar kolossale Monumente auf den öffentlichen Plätzen. Auf dem Bastillenplatz erhebt sich der große Elephant, der nicht übel die bewußte Kraft und die gewaltige Vernunft des Volks repräsentiert. Auf der Place de la Concorde sehen wir schon, in hölzerner Abbildung, den Obelisk des Luxor; in einigen Monathen steht dort das egyptische Original und dient als Denkstein des schauerlichen Ereignisses, das einst am 21. Januar auf diesem Orte statt fand. Wie viel tausendjährige Erfahrungen uns dieser hieroglyphenbedeckte Bote aus dem Wunderland Egypten mitbringen mag, so hat doch der junge Laternenpfahl, der auf der Place de la Concorde seit fünfzig Jahren steht, noch viel merkwürdigere Dinge erlebt, und der alte, rothe, urheilige Riesenstein wird vor Entsetzen erblassen und zittern, wenn mahl, in einer stillen Winternacht, jener frivol französische Laternenpfahl zu schwatzen beginnt und die Geschichte des Platzes erzählt, worauf sie beide stehen.

Das Bauwesen ist die Hauptleidenschaft des Königs und diese kann vielleicht die Ursache seines Sturzes werden. Ich fürchte trotz allen Versprechungen werden ihm die *forts détachés* nicht aus dem Sinne kommen; denn bey diesem Projekte können seine Lieblingswerkzeuge Kelle und Hammer, angewendet werden, und das Herz klopft ihm vor Freude wenn er an einen Hammer denkt. Dieses Klopfen übertäubt vielleicht einst die Stimme seiner Klugheit, und ohne es zu ahnen wird er von seinen Lieblingslaunen beschwatzt, wenn er jene *forts* für sein einziges Heil und ihre Errichtung für leicht ausführbar hält. Durch das Medium der Architektur gelangen wir daher vielleicht in die größten Bewegungen der Politik. In Beziehung auf jene *forts* und auf den König selbst will ich hier ein Fragment aus einem Memoir mittheilen, das ich vorigen Juli geschrieben:

Poiché qui si devono mantenere così tanti inutili soldati, il re dovrebbe posizionare, nelle Tuileries, accanto ciascuna statua, una sentinella<sup>368</sup> a tendervi un ombrello, quando piove. Sotto l'ombrello<sup>369</sup> regio-borghese l'arte sarebbe poi protetta, nel vero senso della parola.

La protesta degli artisti riguardo l'enorme parsimonia<sup>370</sup> del re è generale. Corre voce, che egli, da duca d'Orleans, abbia protetto le arti con più zelo. Si borbotta che commissioni relativamente troppo pochi dipinti e sborsi relativamente troppo poco. Egli è, tuttavia, con l'eccezione del re della Baviera<sup>371</sup>, il più grande intenditore d'arte tra i principi. La sua mente ora è forse troppo presa dalla politica, da potersi occupare di questioni artistiche con la solerzia di un tempo. Ma se la sua predilezione per la pittura e la scultura si è un po' raffreddata, la sua inclinazione per l'architettura si è intensificata, quasi a divenire smania. Mai fu costruito così tanto a Parigi,<sup>372</sup> come accade oggi per ordine del re. Ovunque costruzioni di nuovi edifici e di strade completamente nuove. Alle Tuileries e al Louvre si martella di continuo. Il progetto per la nuova biblioteca<sup>373</sup> è il più imponente che si possa immaginare. La Magdalenenkirche<sup>374</sup>, l'antico tempio della gloria, è prossima alla conclusione. Al Palazzo della Legazione<sup>375</sup>, che Napoleone voleva erigere sulla riva destra della Senna, e che era stato completato solo per metà, cosicché ha l'aspetto delle rovine di un gigantesco castello, sono iniziati nuovamente i lavori. Inoltre stanno sorgendo monumenti colossali sulle piazze pubbliche. Sulla Piazza della Bastiglia si erge il grande elefante<sup>376</sup>, che rappresenta, e non male, la forza consapevole e la potente ragione del popolo. Sulla Piazza della Concordia scorgiamo già, in riproduzione lignea, l'Obelisco di Luxor<sup>377</sup>; tra qualche mese, in quel punto, si ergerà l'originale egiziano e varrà come lapide commemorativa del terribile evento che occorre, lì, quel 21 gennaio<sup>378</sup>. Per quante millenarie esperienze questo messaggero, ricoperto di geroglifici, ci porti dal Paese delle meraviglie, l'Egitto, il giovane lampione, che si erge sulla Piazza della Concordia da cinquant'anni, ha esperito fatti molto più singolari, e l'antico, rosso monolite primordialmente sacro, impallidirà dall'orrore e tremerà, se in una quieta notte invernale, quel frivolo lampione francese inizierà a cianciare e racconterà la storia del luogo, dove si ergono entrambi.

L'edilizia è la passione principale del re e questa può, forse, divenire la causa della sua caduta. Temo che, malgrado tutte le sue promesse, egli non si dimenticherà dei *forts détachés*<sup>379</sup>; perché in questo progetto possono venir adoperati i suoi arnesi preferiti, la cazzuola ed il martello, ed il suo cuore batte di gioia ogniqualvolta egli pensa ad un martello. Questo palpitare soffocherà, forse, un giorno, la voce della sua saggezza, e senza rendersene conto, i suoi capricci preferiti lo illuderanno, se riterrà quei *forts* la sua unica salvezza e la loro edificazione facilmente realizzabile. Così, per mezzo dell'architettura perveniamo alle più grandi correnti della politica. In relazione a quei *forts* ed al re stesso, desidero condividere, qui, un frammento da una memoria<sup>380</sup>, che scrissi lo scorso luglio:

„Das ganze Geheimniß der revolutionären Partheyen besteht darinn: daß sie die Regierung nicht mehr angreifen wollen, sondern von Seiten derselben irgend einen großen Angriff abwarten, um thatsächlichen Widerstand zu leisten. Eine neue Insurrektion kann daher in Paris nicht ausbrechen, ohne den besonderen Willen der Regierung, die erst durch irgend eine bedeutende Thorheit die Veranlassung geben muß. Gelingt die Insurrektion so wird Frankreich sogleich zu einer Republik erklärt, und die Revolution wälzt sich über ganz Europa, dessen alte Institutionen alsdann, wo nicht zertrümmert, doch wenigstens sehr erschüttert werden. Mißlingt die Insurrektion so beginnt hier eine unerhört furchtbare Reaktion, die alsdann in den Nachbarländern mit der gewöhnlichen Ungeschicklichkeit nachgeäfft wird, und dann ebenfalls manche Umgestaltung des Bestehenden hervorbringen kann. Auf jeden Fall wird die Ruhe Europas gefährdet durch alles was die hiesige Regierung gegen die Interessen der Revolution Außerordentliches unternimmt, durch jede Feindseligkeit, die sie gegen die Partheyen der Revolution ausübt. Da nun der Wille der hiesigen Regierung ganz ausschließlich der Wille des Königs ist, so ist die Brust Ludwig Philipps die eigentliche Pandorabüchse, die alle Uebel enthält, die sich auf einmal über diese Erde ergießen können. Leider ist es nicht möglich auf seinem Gesichte die Gedanken seines Herzens zu lesen; denn in der Verstellungskunst scheint die jüngere Linie eben so sehr Meister zu seyn wie die ältere. Kein Schauspieler auf dieser Erde hat sein Gesicht so sehr in seiner Gewalt, keiner weiß so meisterhaft seine Rolle durchzuspielen wie unser Bürgerkönig. Er ist vielleicht einer der geschicktesten, geistvollsten und muthigsten Menschen Frankreichs; und doch hat er, als er galt die Krone zu gewinnen, sich ein ganz harmloses, spießbürgerliches, zaghaftes Ansehen zu geben gewußt, und die Leute, die ihn ohne viel Umstände auf den Thron setzen, glaubten gewiß ihn mit noch weit weniger Umständen wieder davon herunterwerfen zu können. Diesmal hat das Königthum die blödsinnige Rolle des Brutus gespielt. Daher sollten die Franzosen eigentlich über sich selber, und nicht über den Ludwig Philipp lachen, wenn sie jene Karikaturen ansehen, wo letzterer mit seinem weißen Filzhut und großen Regenschirm dargestellt wird. Beides waren Requisiten, und wie die *Poignées de main* gehoerten sie zu seiner Rolle. Der Geschichtschreiber wird ihm einst das Zeugniß geben, daß er diese gut ausgeführt hat; dieses Bewußtseyn kann ihn trösten über die Satyren und Karikaturen, die ihn zur Zielscheibe ihres Witzes gewählt. Die Menge solcher Spottblätter und Zerrbilder wird täglich größer und überall, an den Mauern der Häuser, sieht man groteske Birnen. Noch nie ist ein Fürst in seiner eignen Hauptstadt so sehr verhöhnt worden wie Ludwig Philipp. Aber er denkt, wer zuletzt lacht, lacht am besten; Ihr werdet die Birne nicht fressen, die Birne frißt Euch. Gewiß er fühlt alle Beleidigungen, die man ihm zufügt; denn er ist ein Mensch. Er ist auch nicht von so gnädiger Lammsnatur, daß er sich nicht dafür rächen möchte; er ist ein Mensch, aber ein starker Mensch, der seinen augenblicklichen Unmuth bezwingen kann und seiner Leidenschaft zu gebiethen weiß. Wenn die Stunde kommt, die er für die rechte hält, dann wird er losschlagen; erst gegen die innern Feinde, hernach gegen die äußeren, die ihn noch weit empfindlicher beleidigt haben.

“Tutto il segreto dei partiti rivoluzionari<sup>381</sup> consiste nel fatto che essi non intendono più attaccare il governo, ma attendono un qualche grande attacco da parte di quest’ultimo, per opporvi effettiva resistenza. Perciò a Parigi non può scoppiare una nuova insurrezione<sup>382</sup> senza lo speciale consenso del governo, che in primis deve darne adito, in seguito ad una qualche rilevante stoltezza. Se l’insurrezione avrà successo,<sup>383</sup> allora la Francia verrà subito dichiarata repubblica, e la rivoluzione si propagherà in tutta Europa, le cui vecchie istituzioni, poi, se non saranno distrutte, per lo meno subiranno un grande scossone. Se l’insurrezione fallirà, qui allora avrà inizio una reazione estremamente terribile, che in seguito verrà scimmiettata con la consueta inettitudine nei paesi confinanti, e che poi, ugualmente, potrà produrre qualche trasformazione dell’esistente. In ogni caso<sup>384</sup> la quiete dell’Europa verrà compromessa da tutto ciò che di straordinario il governo locale intraprenderà contro gli interessi della rivoluzione, con ogni azione ostile esercitata nei confronti dei partiti della rivoluzione. Poiché oggi la volontà del governo locale è esclusivamente il volere del re<sup>385</sup>, così il petto di Luigi Filippo è il vero scrigno di Pandora, che contiene ogni male, che si può riversare, d’un tratto, su questa Terra. Purtroppo non è possibile leggere, nel suo volto, i pensieri del suo cuore; perché nell’arte della finzione<sup>386</sup> la linea cadetta sembra esservi molto esperta tanto quanto la linea primogenita. Nessun attore su questa Terra ha così pieno potere del proprio volto, nessuno sa recitare il proprio ruolo in modo così magistrale come il nostro re borghese. Egli è, forse, uno degli uomini più capaci, più ingegnosi e più valorosi della Francia; e, tuttavia, quando era in gioco la corona, seppe darsi un’aria del tutto innocente, piccolo-borghese, timida, e coloro, che lo misero sul trono senza tante cerimonie, credettero, senza dubbio, di poterlo detronizzare ancora più facilmente. Questa volta la monarchia ha giocato lo stupido ruolo di Bruto. Perciò, in realtà, i Francesi dovrebbero schernire se stessi e non Luigi Filippo, guardando quelle caricature, in cui costui è rappresentato con il suo cappello bianco di feltro ed il grande parapioggia. Entrambi erano oggetti di scena, e come le *poignées de main*<sup>387</sup>, facevano parte del suo ruolo. Un giorno lo storiografo attesterà, che ci è riuscito bene; questa consapevolezza lo può consolare riguardo alle satire e alle caricature, che l’hanno scelto come bersaglio del proprio umorismo. La moltitudine di tali fogli derisori<sup>388</sup> e di tali caricature aumenta ogni giorno e ovunque si vedono, appesi ai muri delle case, delle pere grottesche<sup>389</sup>. Mai un principe era stato così beffato nella propria capitale, come Luigi Filippo. Ma egli pensa, che ride bene, chi ride ultimo; voi non mangerete la pera, sarà la pera a mangiare voi. Di certo egli sente tutte le ingiurie che gli vengono fatte; perché è umano. Non ha nemmeno un carattere da agnellino<sup>390</sup> così clemente da non volersi vendicare; è umano, ma una persona forte, che sa dominare la sua momentanea indignazione e sa domare la sua passione. Quando giungerà l’ora, che egli riterrà appropriata, allora passerà all’attacco; prima i nemici interni, in seguito quelli esterni, che lo hanno oltraggiato ancor più gravemente.

Dieser Mann ist alles fähig, und wer weiß ob er nicht einst jenen Handschuh, der von allen möglichen *Poignées de main* so schmutzig geworden, der ganzen heiligen Allianz als Fehdehandschuh hinwirft. Es fehlt ihm wahrhaftig nicht an fürstlichem Selbstgefühl. Ihn, den ich kurz nach der Juliusrevolution mit Filzhut und Regenschirm sah, wie verändert erblickte ich ihn plötzlich am sechsten Junius voriges Jahr, als er die Republikaner bezwang. Es war nicht mehr der gutmüthige, schwammbäuchige Spießbürger, das lächelnde Fleischgesicht; sogar seine Korpulenz gab ihm plötzlich ein würdiges Ansehen, er warf das Haupt so kühn in die Höhe wie es jemals irgend einer seiner Vorfahren gethan, er erhob sich in dickster Majestät, jedes Pfund ein König. Als er aber dennoch fühlte, daß die Krone auf seinem Haupte noch nicht ganz fest saß und noch manches schlechte Wetter eintreten könnte: wie schnell hatte er wieder den alten Filzhut aufgestülpt und seinen alten Regenschirm zur Hand genommen! Wie bürgerlich, einige Tage nachher, bey der großen Revue, grüßte er wieder Gevatter Schneider und Schuster, wie gab er wieder rechts und links die herzlichsten *Poignées de main*, und nicht bloß mit der Hand, sondern auch mit den Augen, mit den lächelnden Lippen, ja sogar mit dem Backenbart! Und dennoch dieser lächelnde, grüßende, bittende, flehende gute Mann trug damals in seiner Brust vierzehn *forts détachés*.

Diese Forts sind jetzt Gegenstand der bedenklichsten Fragen, und die Lösung derselben kann furchtbar werden und den ganzen Erdkreis erschüttern. Das ist wieder der Fluch der die klugen Leute ins Verderben stützt, sie glauben klüger zu seyn als ganze Völker, und doch hat die Erfahrung gezeigt, daß die Massen immer richtig geurtheilt, und wo nicht die ganzen Pläne, doch immer die Absichten ihrer Machthaber errathen. Die Völker sind allwissend, alldurchschauend; das Auge des Volks ist das Auge Gottes. So hat das französische Volk mitleidig die Achsel gezuckt, als die Regierung ihm landesväterlichst vorheuchelte: sie wolle Paris befestigen, um es gegen die heilige Allianz vertheidigen zu können. Jeder fühlte, daß nur Ludwig Philipp sich selber befestigen wollte gegen Paris. Es ist wahr, der König hat Gründe genug in Paris zu fürchten, die Krone glüht ihm auf dem Haupte und versengt ihm das Toupet, so lange die große Flamme noch lodert in Paris, dem Foyer der Revolution. Aber warum gesteht er dieses nicht ganz offen? warum gebärdet er sich noch immer als einen treuen Wächter dieser Flamme? Ersprießlicher wäre vielleicht für ihn das offene Bekenntniß an die Gewürzkrämer und sonstige Partheygenossen: daß er für sie und sich selber nicht stehen könne, so lange er nicht gänzlich Herr von Paris, daß er deßhalb die Hauptstadt mit vierzehn Forts umgebe, deren Kanonen jeder Emeute gleich von oben herab Stillschweigen gebiethen würden. Offenes Eingeständniß, daß es sich um seinen Kopf und alle Jüste-milieu-Köpfe handle, hätte vielleicht gute Wirkung hervorgebracht. Aber jetzt sind nicht bloß die Partheyen der Opposition, sondern auch die Boutiquiers und die meisten Anhänger des Jüste-milieu-Systems ganz verdrießlich über die *forts détachés*, und die Presse hat ihnen hinlänglich die Gründe aus einander gesetzt weßhalb sie verdrießlich sind.



Quest'uomo è capace di tutto, e chissà se un giorno getterà quel guanto, così sudicio per ogni sorta di *Poignées de main*, come guanto di sfida a tutta la Santa Alleanza. Davvero non gli manca l'orgoglio principesco. Lui, che vidi poco dopo la Rivoluzione di Luglio con cappello di feltro e parapioggia, lo vidi come all'improvviso trasformato il 6 giugno dello scorso anno<sup>391</sup>, allorché sconfisse i Repubblicani. Non era più l'affabile borghesuccio dalla pancia molliccia, dal viso paffuto; persino la sua corpulenza gli donò, d'un tratto, un'aria dignitosa, alzava la testa così audacemente come nessuno dei suoi avi avesse mai fatto, si levava con grassissima maestà, un re in ogni libbra<sup>392</sup>. Ma quando si accorse, tuttavia, di non avere la corona salda sul capo e che avrebbe potuto sopraggiungere ancora del cattivo tempo: come fu lesto a rimettersi in testa il vecchio cappello di feltro e ad afferrare il suo vecchio ombrello! Quanto fu borghese, qualche giorno dopo, alla grande parata, salutando ancora gli amici sarti e calzolai, e come rese a destra e a manca le cordiali *Poignées de main*<sup>393</sup>, e non solo con la mano, ma anche con gli occhi, con le labbra sorridenti, anzi addirittura con i favoriti! E tuttavia questo brav'uomo sorridente, caloroso, supplicante, implorante, portava allora in petto quattordici *forts détachés*<sup>394</sup>.

Questi *forts* sono ora oggetto delle questioni più difficili<sup>395</sup>, e la loro soluzione può divenire terribile e scuotere tutto il globo terrestre. Ecco ancora la maledizione che manda in rovina la gente saggia, essa si ritiene più intelligente di interi popoli, e tuttavia l'esperienza ha dimostrato, che le masse hanno sempre capito bene,<sup>396</sup> intuendo sempre se non tutti i progetti, almeno i propositi dei potenti. I popoli sono onniscienti, indovinano tutto; l'occhio del popolo è l'occhio di Dio. Così il popolo francese<sup>397</sup> scrollò pietosamente le spalle, quando il governo gli annunciò, con la massima ipocrisia patriottica, di voler fortificare Parigi, per poterla difendere dalla Santa Alleanza.<sup>398</sup> Tutti avvertivano,<sup>399</sup> che Luigi Filippo intendeva solamente rafforzarsi nei confronti di Parigi. È vero, che il re ha abbastanza motivi per aver paura di Parigi, la corona sulla testa gli scotta e gli brucerà il toupet, fintanto che la grande fiamma continuerà a divampare a Parigi, il foyer della rivoluzione.<sup>400</sup> Ma perché egli non lo ammette apertamente? perché si comporta sempre come un fedele custode di questa fiamma? forse gli sarebbe utile confessare apertamente agli speciali e agli altri compagni del suo partito, che non può garantire per essi e per se stesso, finché non sarà il solo signore di Parigi; che per questo motivo sta cingendo la capitale con quattordici *forts*, i cui cannoni, dall'alto, taccerebbero subito ogni sommossa. Un'aperta confessione, con l'intento di salvare la sua testa e tutte le teste *juste-milieu*<sup>401</sup>, avrebbe forse prodotto un buon effetto. Ma, ora, non solo i partiti dell'opposizione, ma anche i bottegai e la maggior parte dei sostenitori del sistema *juste-milieu*<sup>402</sup> sono infastiditi per i *forts détachés*, e la stampa ha chiarito loro a sufficienza le ragioni per cui essi lo sono.<sup>403</sup>

Die meisten Boutiquiers sind nemlich jetzt der Meinung, Ludwig Philipp sey ein ganz vortrefflicher König, er sey werth, daß man Opfer für ihn bringe, ja sich manchmal für ihn in Gefahr setze wie am 5ten und 6ten Junius, wo sie ihrer 40,000 Mann in Gemeinschaft mit 20,000 Mann Linientruppen gegen mehrere hundert Republikaner ihr Leben gewagt haben: keineswegs jedoch sey Ludwig Philipp werth, daß man, um ihn zu behalten, bey späteren bedeutenderen Emeuten, ganz Paris, also sich selber nebst Weib und Kind und sämmtlichen Boutiquen in die Gefahr setzt von 14 Höhen herab zu Grunde geschossen zu werden. Man sey ja, meinen sie übrigens, seit fünfzig Jahren an alle möglichen Revolutionen gewöhnt, man habe sich ganz darauf einstudiert bey geringen Emeuten zu interveniren, damit die Ruhe gleich wieder hergestellt wird, bey größeren Insurrektionen sich gleich zu unterwerfen, damit ebenfalls die Ruhe gleich wieder hergestellt wird. Auch die Fremden, meinen sie, die reichen Fremden, die in Paris so viel Geld verzehren, hätten jetzt eingesehen, daß eine Revolution für jeden ruhigen Zuschauer ungefährlich sey, daß dergleichen mit großer Ordnung, sogar mit großer Artigkeit statt finde, dergestalt, daß es für einen Ausländer noch ein besonderes Amusement sey eine Revolution in Paris zu erleben. Umgäbe man aber Paris mit *forts détachés*, so würde die Furcht, daß man eines frühen Morgens zu Grunde geschossen werden könne, die Ausländer, die Provinzialen, und nicht bloß die Fremden, sondern auch viele hier ansässige Rentiers aus Paris verscheuchen; man würde dann weniger Zucker, Pfeffer und Pommade verkaufen und geringere Hausmiete gewinnen; kurz, Handel und Gewerbe würden zu Grunde gehn. Die Epiziers, die solcherweise für den Zins ihrer Häuser, für die Kunden ihrer Boutiquen, und für sich selbst und ihre Familien zittern, sich daher Gegner eines Projektes, wodurch Paris eine Festung wird, wodurch Paris nicht ehr das alte, heitere, sorglose Paris bleibt. Andere, die zwar zum Jüste-milieu gehören, aber den liberalen Prinzipien der Revolution nicht entsagt haben, und solche Prinzipien noch immer mehr lieben als den Ludwig Philipp: diese wollen das Bürgerkönigthum vielmehr durch Institutionen als durch eine Art von Bauwerken geschützt sehen, die allzu sehr an die alte feudalistische Zeit erinnern, wo der Inhaber der Zitadelle die Stadt nach Willkühr beherrschen konnte. Ludwig Philipp, sagen sie, sey bis jetzt noch ein treuer Wächter der bürgerlichen Freyheit und Gleichheit, die man durch so viel Blut erkämpft; aber er sey Mensch, und im Menschen wohne immer ein geheimes Gelüste nach absoluter Herrschaft. Im Besitz der *forts détachés*, könne er ungeahndet, nach Willkühr, jede Laune befriedigen; er sey alsdann weit unumschränkter als es die Könige vor der Revolution jemals seyn mochten; diese hätten nur einzelne Unzufriedene in die Bastille setzen können, Ludwig Philipp aber umgäbe die ganze Stadt mit Bastillen, er embastillire ganz Paris. Ja, wenn man auch der edlen Gesinnung des jetzigen Königs ganz sicher wäre, so könne man doch nicht für die Gesinnungen seiner Nachfolger Bürge stehen, noch viel weniger für die Gesinnungen aller derjenigen, die sich durch List oder Zufall einst in den Besitz jener *forts détachés* setzen und alsdann Paris nach Willkühr beherrschen könnten.

Infatti, ora la maggior parte dei bottegai è dell'opinione, che Luigi Filippo sia un re eccellente, che sia degno di sacrifici per lui, anzi che talvolta, per lui, ci si metta in pericolo, come il 5 e il 6 giugno<sup>404</sup>, quando 40.000 di loro, insieme con 20.000 soldati, rischiarono la loro vita contro parecchie centinaia di Repubblicani. Tuttavia, Luigi Filippo non sarebbe affatto degno, che per mantenerlo, nelle successive sommosse più rilevanti, tutta Parigi, quindi i bottegai stessi assieme a moglie e figli e tutte le botteghe, siano messi in pericolo, di essere ridotti in pezzi, fucilati, dall'alto di quattordici alture. Inoltre essi ritengono, che si è avvezzi da cinquant'anni a tutte le rivoluzioni possibili, si è provato l'intervento nelle sommosse minori, per ristabilire immediatamente la pace; la resa immediata nelle rivoluzioni maggiori, affinché la pace venisse ugualmente subito ristabilita. Anche i forestieri, essi ritengono, i ricchi forestieri, che a Parigi spendono così tanto denaro, avrebbero ora compreso, che una rivoluzione è innocua al quieto spettatore; tali eventi accadono con grande ordine, persino con grande cortesia, in tal modo che per uno straniero sia ancora un particolare divertimento vivere una rivoluzione a Parigi. Ma se si circondasse Parigi con *forts détachés*, allora il timore di poter essere ridotto in pezzi, un mattino all'alba, scaccerebbe da Parigi gli stranieri, i provinciali, e non solo i forestieri, ma anche molti redditieri qui residenti; si venderebbero, in tal caso, meno zucchero, pepe e brillantina e si otterrebbero meno locazioni; in breve, il commercio e gli affari andrebbero in rovina. Gli *épiciers*, che hanno così tanta paura per il fitto delle loro case, per i clienti delle loro botteghe, e per se stessi e per le loro famiglie, sono perciò avversari di un progetto, con cui Parigi verrà trasformata in una fortezza, con cui Parigi non sarà più l'antica, serena, spensierata Parigi. Altri, che fanno sì parte del *juste-milieu*, ma non hanno abbandonato i principi liberali della rivoluzione, e tuttora amano tali principi più di Luigi Filippo: questi vogliono vedere la monarchia borghese protetta dalle istituzioni, piuttosto che da una sorta di costruzioni, che ricorda troppo l'antica età feudale,<sup>405</sup> in cui il padrone della cittadella poteva governare secondo il proprio arbitrio. Essi sostengono, che Luigi Filippo sia rimasto finora un fedele custode della libertà e dell'uguaglianza civile, conquistate con molto spargimento di sangue; ma che egli sia umano, e nell'uomo regni sempre un segreto desiderio per il dominio assoluto. In possesso dei *forts détachés*, egli potrebbe soddisfare impunemente ogni capriccio, secondo il suo arbitrio e sarebbe, poi, molto più assoluto di quanto i sovrani lo fossero mai stati prima della rivoluzione; questi avrebbero potuto porre nella Bastiglia solo qualche dissidente<sup>406</sup>; Luigi Filippo, invece, cingerebbe tutta la città con Bastiglie<sup>407</sup>, "imbastigliando"<sup>408</sup> tutta Parigi. Anzi, sebbene si avesse l'assoluta certezza dei nobili principi dell'attuale sovrano, non si potrebbero garantire quelli dei suoi successori, ancor meno le idee di tutti coloro,<sup>409</sup> che, per astuzia o per caso, si sarebbero appropriati, un giorno, di quei *forts détachés* ed avrebbero, potuto, poi, dominare Parigi secondo il loro arbitrio.

Weit wichtiger noch als diese Einwürfe war eine andere Besorgniß, die sich von allen Seiten kund gab und sogar diejenigen erschütterte, die bis jetzt weder gegen noch für die Regierung, ja nicht einmahl für oder gegen die Revolution Parthey genommen. Sie betraf das höchste und wichtigste Interesse des ganzen Volks, die Nationalunabhängigkeit. Trotz aller französischen Eitelkeit, die nie gern an 1814 und 1815 zurückdenkt, mußte man sich doch heimlich gestehen, daß eine dritte Invasion nicht so ganz außer dem Bereiche der Möglichkeit läge, daß die *forts détachés* nicht bloß den Alliierten kein allzugroßes Hinderniß seyn würden, wenn sie Paris einnehmen wollten, sondern daß sie eben dieser Forts sich bemächtigen könnten, um Paris für ewige Zeiten in Zaum zu halten, oder wo nicht gar für immer in den Grund zu schießen. Ich referire hier nur die Meinung der Franzosen, die sich für überzeugt halten, daß einst, bey der Invasion, die fremden Truppen sich wieder von Paris entfernt, weil sie keinen Stützpunkt gegen die große Einwohnermasse gefunden, und daß jetzt die Fürsten, in der Tiefe ihrer Herzen, nichts sehnlicheres wünschen, als Paris, das Foyer der Revolution, von Grund aus zu zerstören. - -

Sollte jetzt wirklich das Projekt der *forts détachés* für immer aufgegeben seyn? Das weiß nur der Gott der in die Nieren der Könige schaut.

Ich kann nicht umhin zu erwähnen, daß uns vielleicht der Partheygeist verblindet und der König wirklich die gemeinnützigsten Absichten hegt und sich nur gegen die heilige Allianz barrikadiren will. Es ist aber unwahrscheinlich. Die heilige Allianz hat tausend Gründe vielmehr den Ludwig Philipp zu fürchten, und sie hat noch außerdem einen allerwichtigsten Hauptgrund seine Erhaltung zu wünschen. Denn erstens ist Ludwig Philipp der mächtigste Fürst in Europa, seine materiellen Kräfte werden verzehnfacht durch die ihnen inwohnende Beweglichkeit, und zehnfach, ja hundertfach stärker noch sind die geistigen Mittel worüber er nöthigenfalls gebiethen könnte; und sollten dennoch die vereinigten Fürsten den Sturz dieses Mannes bewirken, so hätten sie selber die mächtigste und vielleicht letzte Stütze des Königthums in Europa umgestürzt. Ja, die Fürsten sollten dem Schöpfer der Kronen und Throne tagtäglich auf ihren Knien dafür danken, daß Ludwig Philipp König von Frankreich ist. Schon haben sie einmahl die Thorheit begangen, den Mann zu tödten, der am gewaltigsten die Republikaner zu bändigen vermochte, den Napoleon. O, mit Recht nennt ihr Euch Könige von Gottes Gnade! Es war eine besondere Gnade Gottes, daß er den Königen noch einmahl einen Mann schickte, der sie rettete, als wieder der Jakobinismus die Axt in Händen hatte, und das alte Königthum zu zertrümmern drohte; tödten die Fürsten auch diesen Mann, so kann ihnen Gott nicht mehr helfen. Durch die Sendung des Napoleon Bonaparte und des Ludwig Philipp Orleans, dieser zwey Mirakel, hat er dem Königthum zweymal seine Rettung angeboten. Denn Gott ist vernünftig und sieht ein, daß die republikanische Regierungsform sehr unpassend, unersprießlich und unerquicklich ist für das alte Europa. Und auch ich habe diese Einsicht. Aber wir können vielleicht beide nichts ausrichten gegen die Verblendung der Fürsten und Demagogen. Gegen die Dummheit kämpfen wir Götter selbst vergebens.“

Ancora più importante di queste obiezioni era un'altra preoccupazione, ovunque manifesta e che scosse perfino coloro che finora non si erano schierati né contro né a favore del governo, anzi nemmeno avevano parteggiato per o contro la rivoluzione. Essa riguardava il più sommo ed importante interesse di tutto il popolo, l'indipendenza nazionale<sup>410</sup>. Malgrado la vanità francese, che non ama ripensare al 1814 ed al 1815, si dovette, tuttavia, ammettere in segreto, che una terza invasione non era totalmente al di fuori di ogni possibilità, che i *forts détachés* non sarebbero stati un ostacolo troppo grande per gli Alleati, se avessero avuto l'intenzione di conquistare Parigi, anzi, che essi avrebbero potuto proprio impossessarsi di questi *forts*, per tenere a freno Parigi in eterno, o, altrimenti, per distruggerla per sempre. Qui riporto solo l'opinione dei Francesi, che si ritengono convinti, che, durante l'invasione, le truppe forestiere si allontanarono da Parigi, non avendo trovato alcun appoggio contro la grande massa di abitanti<sup>411</sup>, e che ora i principi, nel profondo dei loro cuori, non desiderano più ardentemente che radere al suolo Parigi, il foyer della rivoluzione<sup>412</sup>.--

Il progetto dei *forts détachés* è stato veramente abbandonato per sempre? Lo sa solo Dio, che scruta nei reni dei sovrani.

Non posso evitare di dire, che forse lo spirito dei partiti ci sta abbagliando ed il sovrano nutre veramente i propositi più vantaggiosi per la comunità e si vuole barricare solamente contro la Santa Alleanza.<sup>413</sup> Ciò, però, è poco probabile. Anzi, la Santa Alleanza ha migliaia di ragioni per temere Luigi Filippo e ha, inoltre, un'importantissima ragione principale per desiderare che egli rimanga al potere. Perché, in primo luogo, Luigi Filippo è il più potente principe dell'Europa, le sue forze materiali sono decuplicate dalla loro insita mobilità<sup>414</sup>, e dieci volte, anzi cento volte più forti sono i mezzi intellettuali<sup>415</sup> che potrebbe avere, all'occorrenza, al proprio comando; e se i principi riuniti dovessero, tuttavia, provocare la caduta di quest'uomo, avrebbero allora rovesciato essi stessi la più potente e forse l'ultima colonna portante della monarchia in Europa. Anzi, i principi dovrebbero ringraziare, ogni giorno, in ginocchio, il creatore delle corone e dei troni, che Luigi Filippo è re della Francia. Hanno già commesso<sup>416</sup>, in passato, la follia di ammazzare l'uomo più capace di domare i Repubblicani con la forza, Napoleone. Oh, avete ragione di chiamarvi sovrani per grazia divina! Fu una particolare grazia di Dio, che mandasse ai sovrani ancora una volta un uomo a salvarli<sup>417</sup>, quando il giacobinismo<sup>418</sup> aveva di nuovo afferrato l'ascia minacciando la vecchia monarchia; se i principi uccidessero anche quest'uomo, allora Dio non potrà più aiutarli. Inviando Napoleone Bonaparte e Luigi Filippo Orléans, questi due miracoli, Egli ha offerto, per due volte, alla monarchia la salvezza. Perché Dio è giudizioso e comprende, che la forma di governo repubblicana è molto impropria,<sup>419</sup> infruttuosa e sgradevole per la vecchia Europa. E anch'io ho questa convinzione. Ma forse non possiamo entrambi fare nulla contro l'accecamento dei principi e dei demagoghi. Contro la stoltezza perfino noi dèi lottiamo invano."<sup>420</sup>

Ja, es ist meine heiligste Ueberzeugung, daß das Republikenthum unpassend, unersprießlich und unerquicklich wäre für die Völker Europas, und gar unmöglich für die Deutschen. Als, in blinder Nachäffung der Franzosen die deutschen Demagogen eine deutsche Republik predigten, und nicht bloß die Könige, sondern auch das Königthum selbst, die letzte Garantie unserer Gesellschaft, mit wahnsinniger Wuth zu verlästern und zu schmähen suchten: da hielt ich es für meine Pflicht mich auszusprechen, wie es in vorstehenden Blättern, in Beziehung auf den 21. Januar geschehen ist. Obgleich mir seit dem 28. Junius des vorigen Jahrs mein Monarchismus etwas sauer gemacht wird, so habe ich doch jene Aeüßerungen bey diesem erneuerten Druck nicht ausscheiden wollen. Ich bin stolz darauf, daß ich einst den Muth besessen weder durch Liebkosung und Intrigue, noch durch Drohung, mich fortreißen zu lassen in Unverstand und Irrsal. Wer nicht so weit geht als sein Herz ihn drängt und die Vernunft ihm erlaubt, ist eine Memme, wer weiter geht, als er gehen wollte, ist ein Slave.

Sì, è mia sacrosanta convinzione, che la repubblica sarebbe impropria, infruttuosa e sgradevole per i popoli dell'Europa, e proprio impossibile per i Tedeschi. Quando i demagoghi tedeschi, scimmiettando ciecamente i francesi, predicarono una repubblica tedesca, e cercarono di calunniare ed oltraggiare non solo i sovrani, ma anche la monarchia stessa, l'ultima garanzia della nostra società, ritenni mio dovere esprimere la mia opinione, come accadde nei fogli precedenti in relazione al 21 gennaio<sup>421</sup>. Sebbene dal 28 giugno<sup>422</sup> dello scorso anno il mio monarchismo si sia un po' inasprito, non ho voluto, tuttavia, scartare quelle affermazioni da questa nuova edizione. Sono orgoglioso, di aver avuto il coraggio di non lasciarmi trascinare nella stoltezza e nell'errore né da carezze e intrighi né da intimidazioni. Chi non va fino a dove il suo cuore lo spinge e la ragione gli consente, è un fifone; chi va oltre quanto voleva, è uno schiavo.

## 7. Kommentar

- 
- <sup>1</sup> Heine predilesse un titolo per la redazione del libro, che si collegasse agli articoli redatti con il titolo *Französische Zustände* (“Rendiconto parigino”) e facesse apparire l'opera come parte del suo programma franco-tedesco. Per l'edizione giornalistica egli scelse, invece, un titolo descrittivo, *Mostra di pittura a Parigi 1831*.
- <sup>2</sup> Il Salon Carré, sito al primo piano del *Louvre* a Parigi, ospitò l'annuale esposizione dei pittori attivi in quel periodo, fino al 1881. Come dimostra l'eco della stampa, (cfr. *Le Globe*, *Journal des Débats*, *Le National*, *L'Artiste*, *Journal des Artistes* e *Revue de Paris*), il Salon del 1831 suscitò grande interesse, non solo per il considerevole numero – sino ad allora mai raggiunto - di artisti che vi esposero, ma per la nuova tematica dei dipinti che rispecchiavano gli eventi della Rivoluzione di Luglio. Il *Salon* del 1831 fu inaugurato il 1° maggio 1831 e fu chiuso il 17 agosto 1831.
- <sup>3</sup> Questa osservazione è vera solo in parte: ad esclusione della stampa di settore come *L'Artiste*, numerose riviste, come il sansimoniano *Le Globe*, l'apertamente repubblicano *National* ed il filogovernativo *Journal des Débats*, dedicarono prolisse recensioni al *Salon*. Tuttavia la situazione politica continuava a destare preoccupazione e ad attirare l'attenzione dei contemporanei. I disordini non cessarono durante l'inverno 1830-1831, bensì culminarono nella distruzione della Chiesa Saint-Germain-l'Auxerrois e del Palazzo Vescovile; mentre le rivolte in Italia e in Polonia e lo scoppio della crisi belga sembravano minacciare la pace. La monarchia ristabilita da appena un anno sembrava essere nuovamente messa in discussione dall'opinione pubblica e dai giovani venne rinnegata, piuttosto che discussa. Luigi Filippo fu sopraffatto dalla stampa di opposizione, sia legittimistica che repubblicana, con scherni e caricature. Il Presidente del Consiglio Casimir Périer aveva sciolto le Camere il 31 maggio 1831 senza, tuttavia, raggiungere la maggioranza alle elezioni di luglio e dovette confrontarsi con serie difficoltà in Parlamento. Nell'aprile dello stesso anno alcuni ufficiali della *Garde Nationale* che avevano partecipato alla rivoluzione furono assolti in un processo contro i ministri di Carlo X. Queste circostanze socio-politiche colpirono Heine al suo arrivo in una Parigi, in cui il *Salon* aveva la funzione di distrarre il pubblico dalle preoccupazioni quotidiane.
- <sup>4</sup> Heine si trasferì a Parigi il 19 maggio 1831.
- <sup>5</sup> Il catalogo della mostra *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans exposés au musée royal le 1<sup>er</sup> mai 1831*. *Paris 1831* cita 2762 dipinti. In realtà gli esemplari esposti furono complessivamente 3182.
- <sup>6</sup> Cfr. *Reise von München nach Genua*, capitolo XXXIV. Cfr. DHA, 7/1, pp. 78-80. Heine esprime qui il suo entusiasmo per la pittura italiana, che aveva potuto ammirare nel *palazzo Durazzo* a Genova. L'autore aveva visitato anche le Gallerie Fiorentine. Cfr. Ebd.
- <sup>7</sup> La Chiesa Cattolica stimolò sempre la vena ironica di Heine, anche se in questo paragrafo il tono è pregno di rispetto verso il mecenatismo svolto dalla Chiesa, artefice di un'unità spirituale nel corso dei secoli passati. L'autore aveva già trattato, nel *Nordsee III* (cfr. DHA, 6, pp. 139-167), il tema dell'isolamento cui l'uomo moderno non poteva sottrarsi, allorchè descrisse la comunanza di pensieri e di emozioni degli isolani, paragonata a quella dei popoli nel passato, quando la Chiesa romano-cristiana nel corso del Medioevo pose sotto la sua tutela l'uomo 'fisico e morale'. E' innegabile che quel periodo fu fecondo per le arti, ma poichè „der Geist hat seine ewigen Rechte, er läßt sich eindämmen durch Satzungen [...] er zerbrach seinen Kerker“. (trad.it.: “Lo spirito ha le sue eterne leggi, non si lasciò arginare dai dogmi [...] esso evase il suo carcere” [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, 6, pg. 141 e seg..  
Il tono era, oramai, privo di quell'ottimismo iniziale, forse per influsso delle idee sansimoniane che attrassero l'autore al suo arrivo nella capitale francese. A tal proposito è significativa una predica di Émile Barrault del 1° maggio 1831 e un primo articolo de *Le Globe* dedicato al *Salon* 1831. Barrault, repubblicano



moderato e deputato francese, aveva asserito con insistenza il tramonto dell'influenza cristiana sull'arte e l'alba di una nuova epoca. L'articolo, apparso anonimo nel giornale *Le Globe* il 12 maggio 1831, trattò l'incondizionato sviluppo dell'artista e delle sue capacità, in relazione alla componente sociale. “Si les peuples n'ont plus qu'une vie malade, il faut bien que les artistes, qui sont les organes les plus apparents de la vie sociale, qui sont les e<sup>^</sup>tres privilégiés aux mains desquels est déposé le feu sacré qui doit embraser les nations; [...], soient eux-me<sup>^</sup>mes languissants, frappés d'impuissance, atteints de désespoir et de marasme; [...]. La société actuelle est sans poésie. Rien n'est plus froid, plus pauvre d'inspiration que le régime constitutionnel. [...]. Ce système d'organisation sociale fait peser sur les artistes l'effet de l'opinion; il les endort, les met en léthargie, leur donne le cauchemar. [...]. Il faut donc à la peinture une inspiration nouvelle; il lui faut une foi dans un avenir vers lequel, de concert avec les autres beaux-arts, elle excite les peuples à s'élancer [...]. Le romantisme, en peinture comme en littérature n'est que le libéralisme, le principe de la souveraineté populaire, c'est-à-dire de la souveraineté de chacun appliquée aux beaux-arts. Chacun agit à sa guise, se laissant aller au hasard, rejetant toutes les règles du passé, sans y en substituer aucune. Il y a anarchie parmi les peintres et les littérateurs comme dans le monde politique, et cette anarchie est légitime en ce sens qu'elle est la négation d'un ordre vieilli.” (Trad. it.: “Se i popoli non hanno più di una vita malaticcia, bisogna pure che gli artisti, che sono gli organi più in vista della vita sociale, che sono gli esseri privilegiati nelle cui mani è posto il fuoco sacro che deve infiammare le nazioni;[...] siano essi stessi languidi, gelidi per impotenza, colpiti dalla disperazione e dall'apatia [...]. La società attuale è priva di poesia. Nulla è più freddo, più povero d'ispirazione del regime costituzionale. [...]. Questo sistema di organizzazione sociale fa gravare sugli artisti l'effetto dell'opinione; li addormenta, li mette in letargo, provoca loro incubi. [...]. Perciò alla pittura serve una nuova ispirazione; le serve una fede in un avvenire verso il quale, in accordo con le altre belle arti, inciti i popoli ad agire [...]. Il Romanticismo, in pittura come in letteratura, non è che il liberalismo, il principio della sovranità popolare, in altre parole, della sovranità di ciascuno applicata alle belle arti. Ciascuno agisce a suo modo, in balia del caso, rigettando tutte le regole del passato, senza sostituirci alcuna. Regna anarchia tra i pittori ed i letterati, come nel mondo politico, e tale anarchia è legittima in quanto è la negazione di un ordine passato.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Le Globe*, n. 122, 12.5.1831, pg. 531).

La relazione tra arte e società si ravvisa nel fatto che i dipinti esposti al *Salon* 1831 rispecchiavano il male di cui soffriva la società, vissuto quotidianamente dai contemporanei.

<sup>8</sup> L'autore dell'articolo ne *Le Globe* affermò, in modo molto più sprezzante, che lo sfarzo della cornice di un dipinto metterebbe ancora più in evidenza la miseria della composizione. Cfr. *Le Globe*, n. 122, 12.5.1831, pg. 531.

<sup>9</sup> In occasione del *Salon* si accese il dibattito sull'arte romantica. Ingres, con la sua predilezione per la linea pura e per il disegno, rappresentava il fronte neoclassico, mentre Delacroix, con il suo genio del colore stupiva per la novità del suo stile. La critica, incapace di comprendere ed apprezzare l'innovazione, acuì lo scontro. Nel 1827, infatti, in occasione della presentazione del dipinto *La morte di Sardanapalo*, Delacroix fu invitato “d'acquérir du style et de consentir à dessiner” (trad. it.: “ad acquisire stile e ad acconsentire a disegnare” [trad. di chi scrive]). Qui Heine riassume la posizione degli avversari della nuova pittura: ai loro occhi essa si palesa negativamente come rifiuto di ogni regola, come anarchia estetica. Cfr. *Le Globe*, n. 122, 12.5.1831. Heine si era occupato di Romanticismo anche in *Die Romantische Schule*, ampio saggio pubblicato nel 1833, con il quale egli si proponeva di illustrare ai lettori francesi la più recente storia della cultura tedesca, per fornire loro uno strumento critico e storico di lettura e conoscenza. Cfr. *DHA*, 8/1, pg. 9,13-18.

<sup>10</sup> Si è molto discusso riguardo alla ristretta scelta dei dipinti commentati da Heine, rispetto all'enorme numero di opere esposte al *Salon*. Egli affermò di non avere avuto tempo ed occasione di simpatizzare con la scena artistica parigina. A ciò si aggiunga, che il saggio non si proponeva di rendere edotto un pubblico specializzato nel campo della pittura, poichè, nonostante le lezioni di disegno presso la *Düsseldorfer Akademie*, – come racconta in *Viaggio da Monaco a Genova* (*DHA*, 7/1, cap. XXXIII, pg. 78) - gli mancavano le nozioni per poter azzardare un saggio di critica. Egli racconta, invece, da intellettuale curioso

---

piuttosto che da appassionato d'arte, le numerose impressioni suscitategli dalle numerose visite al *Salon* del 1831.

<sup>11</sup> Heine descrive i dipinti di Ary Scheffer *Faust dans son cabinet* (1831) e *Marguerite au rouet* (1831), entrambi distrutti durante la II Guerra Mondiale; uno schizzo del primo è conservato al *Musée du Louvre*, a Parigi e una copia del secondo presso il *Musée de la Vie Romantique*, a Parigi. Il pittore trasse l'ispirazione per questi dipinti, in occasione di un viaggio in Olanda nel 1829. Perciò vi si può ravvisare l'influenza rembrandtiana. Scheffer, in qualità di *pittore letterario*, trattò soggetti della letteratura tedesca, con cui, per la sua provenienza, si sentiva in armonia. Il tema di *Faust* e *Gretchen* era, all'epoca, di grande attualità: nel 1823 M. Albert Stapfer aveva pubblicato la traduzione del *Faust* di Goethe; Gérard de Nerval aveva, poi, nel 1828 edito la sua propria versione del *Faust*. Nel 1826 Delacroix aveva dedicato una serie di litografie al tema del *Faust*, dopo aver letto l'opera a Londra. Già nel 1825 Scheffer aveva dipinto uno schizzo di *Marguerite implorant la Vierge*, ultimato solo nel 1829. L'interesse del pittore per questo tema non si affievolì mai durante il periodo in cui fu attivo: egli realizzò, infatti, *Marguerite contemplant les bijoux* (1833), *Marguerite sortant de l'église* (1838), conservato al *Detroit Institute of Arts* e *Marguerite à l'église* (1833), conservato al *Musée de la Vie Romantique* a Parigi, appartenuto alla collezione della Granduchessa di Sassonia, ora al *Weimar Schlossmuseum*. Nell'anno della sua morte dipinse *Faust à la coupe* e *Marguerite à la fontaine* (1858), conservati presso *The Wallace Collection*, a Londra. Questo soggetto gli valse la fama di *peintre des âmes* (trad. it. "pittore di anime" [trad. di chi scrive]).

<sup>12</sup> Lo stile di Ary Scheffer non fu apprezzato da tutta la critica, e non solo per i buoni rapporti che l'artista ebbe con il governo. Gli veniva, infatti, rimproverata un'eccessiva produzione artistica contro una scarsa qualità dell'esecuzione, la cui conseguenza era una predilezione per l'idea a scapito della singola esecuzione. La critica, a cui Heine accenna in questo paragrafo, disapprovava il rifiuto di Scheffer nei confronti della resa degli effetti pittorici e dell'uso del colore, qui definito „brauner Schnupftabak und grüne Seife.“ Il 5 giugno 1831 il recensore de *Le Journal des artistes* ravvisava “un système de glacis et de tons sales qui en font des oeuvres incompréhensibles pour le vulgaire des spectateurs.” (Trad. it.: “un sistema di spalti e di tonalità sudicie che le rendono opere incomprensibili per il volgo degli spettatori” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Le Journal des artistes*, 5.6.1831. *L'Artiste* scrisse: “Dans toutes les productions de M. Scheffer on remarque un abus étudié de teintes bitumeuses, une imitation affectée d'effets rembranesques.” (Trad. it.: “In tutte le produzioni di Scheffer si nota uno studiato abuso delle tinte catramose, un'affettata imitazione degli effetti rembrandtiani.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *L'Artiste*, primo semestre 1831, pg. 215. In effetti, all'età di 12 anni, il giovane Scheffer aveva attirato l'attenzione della critica per un *Portrait du vieillard*, che aveva realizzato sotto l'influenza di Rembrandt. Anche ne *Le Moniteur universel* Scheffer viene paragonato a Rembrandt: “C'est, dans la touche, le me<sup>me</sup> procédé; c'est le me<sup>me</sup> ton de bistre ou de bitume, modifié, sur les points saillants, par des teintes dorées; [...]” (Trad. it.: “C'è, nel tocco, lo stesso procedimento; c'è la stessa tonalità di bistro o di bitume, modificata sui punti salienti da delle tinte dorate;...” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Le Moniteur universel*, Nr. 126, 6.5.1831, pg. 927.

<sup>13</sup> Già nel *Harzreise* Heine scriveva: „Es gibt nichts Unheimlicheres, als wenn man, bey Mondschein, das eigene Gesicht zufällig im Spiegel sieht.“ (trad.it.: “Nulla è più inquietante, di uno sguardo casuale al proprio viso riflesso nello specchio, in chiaror di luna.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *DHA*, 6, pg. 104.

<sup>14</sup> Questo primo commento illustra il metodo di cui si avvalse Heine in tutto il saggio: con una semplice, ma precisa descrizione, egli cercò di rappresentare al lettore i dipinti nel modo più preciso possibile; formulava, poi, un giudizio, se il portamento del soggetto rappresentato, o la posa, fossero stati riprodotti esattamente.

La critica francese si divise riguardo a questo dipinto del *Faust*. Gustave Planche, critico letterario francese, lo citò di sfuggita e ne sembrò poco colpito; vi ritrovava errori ravvisati anche in altri dipinti esposti dall'artista, ad esempio nel dipinto di *Tayllerand*, che Heine tratterà in seguito nel saggio in questione. Planche vi notò una commistione di confusione e titubanza, caratteristiche dello stile di Scheffer. Al contrario, nel luglio 1831, la rivista *La Mode* si dimostrò entusiasta del dipinto: “Jamais, je crois, jamais on n'a résumé plus de puissance intellectuelle, de volonté forte, de science profonde que dans le regard de Faust [...], le regard triste [...]

---

comme celui d'un homme [...] qui sait tout, qui a vu tout, qui est arrivé jusqu'à la racine de l'arbre de science [...] et a dit: Néant." (Trad. it.: "Mai credo, mai si è riassunta più potenza intellettuale, forte volontà, profonda scienza, come nello sguardo di Faust [...], lo sguardo triste [...] come quello di un uomo che tutto sa, tutto ha visto, che è giunto fino alla radice dell'albero della scienza [...] e ha detto: Nulla." [trad. di chi scrive]) Cfr. *La Mode*, luglio 1831.

Tuttavia, questo *Faust* dai tratti romantici deve maggiormente a Nerval che a Goethe e non precorre affatto la figura di Faust che Heine cercò di ridestare alla vita nel suo *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem* nel 1847. Cfr. DHA, 9, pp. 83-99.

<sup>15</sup> Tale era l'intenzione dell'artista, ed i suoi ammiratori, tra cui Charles Blanc, poeta e critico d'arte francese, ravvisavano in ogni volto da lui dipinto un ritratto dell'anima: "Chacune de ses figures était le portrait de l'âme." (Trad. it.: "Ogni sua figura era il ritratto dell'anima." [trad. di chi scrive]). A questo riguardo cfr. Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps. 1795-1858*. Thèse, Paris 1937.

<sup>16</sup> Un'interpretazione del dipinto da parte della famiglia di Scheffer riconosceva, nel volto di Mefistofele, i tratti di Lamennais, che l'artista ritrasse nel 1845. Félicité-Robert de La Mennais, dal 1837 Lamennais, pubblicista e filosofo, dapprima schierato su posizioni cattolico-tradizionaliste, divenne successivamente un cattolico-liberale, favorevole alla separazione tra Chiesa e Stato. Nel 1832, condannato dalle gerarchie ecclesiastiche, si allontanò dal cattolicesimo e giunse ad una posizione democratica.

<sup>17</sup> Allusione alla scena dello studio nel *Faust I* di Goethe. Anche qui Mefistofele viene definito „Fliegengott, Verderber, Lügner.“ (Trad. it.: "dio delle mosche, corruttore, mentitore." [trad. di chi scrive]). *Fliegengott* è, inoltre, la traduzione tedesca per la parola ebraica Beelzebub.

<sup>18</sup> Il dipinto in questione fu apprezzato da Planche come "La meilleure, la plus heureuse et la plus pathétique de toutes les compositions que M.A.Scheffer nous a données cette année [...]. Il y a, dans l'attitude rêveuse et recueillie de cette pauvre jeune fille, je ne sais quelle tristesse mystérieuse qui séduit et qui entraine." (Trad. it.: "La migliore, la più fortunata e la più patetica di tutte le composizioni che Scheffer ci abbia fornito quest'anno [...]. C'è, nell'atteggiamento trasognato e raccolto di questa povera fanciulla, non so quale misteriosa tristezza che seduce e fuorvia." [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 31. Planche lo paragonò ad una bella e semplice elegia.

<sup>19</sup> Heine dimostrò una particolare predilezione per il poeta tedesco Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748-1776), autore di versi melanconici e noto per le sue ballate musicate da compositori, tra cui Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn e Brahms. Heine possedeva nella sua biblioteca privata un esemplare di *Gedichte* di Hölty. L'autore lo menzionò in *Die Romantische Schule. Erstes Buch*. Cfr. DHA, 5, pg. 146.

<sup>20</sup> Il Bremer Roland (trad. it. "Rolando di Brema") è il nome della statua che si erge sulla *Markplatz* di Brema, in Germania e raffigura il paladino Orlando-Rolando. Fu eretta nel 1404 a simbolo della libertà e della giustizia della città anseatica. Si tratta del più antico monumento del genere in Germania, visitato da Heine al principio dell'anno 1831. In molte altre città della Germania settentrionale si contano statue dedicate a questo personaggio. Quella di Brema è annoverata nella lista del patrimonio dell'umanità stilata dall'UNESCO.

<sup>21</sup> Heine descrive il dipinto di A. Scheffer *La ronde d'enfants*, realizzato nel 1828 e conservato al *Dordrechts Museum*, Paesi Bassi. Il piccolo dipinto ivi descritto, grazioso ed animato, fu realizzato dal primo Scheffer, che prima del 1830 vantava un grande seguito. Nel catalogo della mostra del *Salon 1831* venne citata una strofa dal canto di Pierre-Jean de Béranger *L'Orage*: "Chers enfants, dansez, dansez! | Votre âge | Echappe à l'orage: | Par l'espoir gaiement bercés, | Dansez, chantez, dansez." (Trad. it.: "Cari fanciulli, danzate, danzate! | La vostra età scampa alla burrasca: | Dalla speranza allegramente cullati, | Danzate, cantate, danzate." [trad. di chi scrive]). Cfr. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au musée royal le 1<sup>er</sup> mai 1831*. Paris 1831, pg. 234.

<sup>22</sup> Ary Scheffer si specializzò soprattutto nel campo della ritrattistica, e al *Salon 1831* espose quattro dipinti di soggetto storico. Nel corso di quel *Salon* i ritratti furono

---

numerosi come mai prima di allora. Questa moda, risalente all'ascesa della borghesia e al forte desiderio di quest'ultima di vedere consolidato il proprio rilievo politico e sociale, offrì a molti artisti una buona fonte di guadagno, ma fu anche motivo di indignazione e sprezzo da parte di autentici appassionati d'arte, inorriditi dalla bruttezza dei modelli. A tal proposito, Théophile Gautier – scrittore, poeta, giornalista e critico letterario francese - scrisse nel giornale *La Presse*, il 13 marzo 1837, in occasione del *Salon*: “Toutes les têtes sont de la plus consciencieuse hideur [...]” (Trad. it.: “Tutte le teste sono della più coscienziosa bruttezza.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *La Presse*, 13.3.1837.

<sup>23</sup> Si tratta del ritratto di A. Scheffer *Le Prince de Tayllerand*, realizzato nel 1828 e conservato presso il *Musée Condé* a Chantilly, Francia. Charles-Maurice de Tayllerand-Périgord, I Principe di Benevento (Parigi 1754 - Parigi 1838), fu un principe, vescovo, politico e diplomatico francese. Figura storica di grande intelligenza e lungimiranza politica, fu considerato uno dei maggiori esponenti del camaleontismo o trasformismo. Egli servì, infatti, nel corso della sua lunga carriera diplomatica, tutti i governi francesi. Dopo essere stato consacrato sacerdote nel 1779, fu proclamato vescovo di Autun dieci anni più tardi. Durante la Rivoluzione Francese fu deputato degli Stati Generali e dell'Assemblea Costituente, e fu tra i primi a prestare giuramento alla Costituzione. Servì il Direttorio, poi Napoleone Bonaparte e Luigi XVIII in qualità di diplomatico e ministro degli esteri, finché nel 1830 entrò al servizio di Luigi Filippo, dopo averlo consigliato di accettare la corona. Molti soprannomi lo contraddistinsero nel corso della sua carriera politica, “Il diavolo zoppo”, “Il camaleonte”, “Lo stregone della diplomazia”.

Il commento di Heine riguardo il ritratto che raffigura Tayllerand rimanda alle recensioni apparse nella rivista *L'Artiste* del primo semestre 1831: “Tout le caractère du personnage politique est dans ce masque grave [...] le représentant du congrès de Vienne aux conférences actuelles de Londres [...]” (Trad. it.: “Tutto il carattere del personaggio politico è in questa notevole maschera [...] il rappresentante del congresso di Vienna alle attuali conferenze di Londra.” [trad. di chi scrive]); “Ces yeux d'un bleu terne que le diplomate s'est étudié à éteindre encore, comme il s'est appliqué à immobiliser ses traits les plus mobiles.” (Trad. it.: “Questi occhi di un blu spento che il diplomatico si è sforzato di smorzare ancora, come pure si è sforzato di immobilizzare i suoi tratti più mobili.” [trad. di chi scrive]); e “Cette vieille ruine qui sert à tour de rôle d'appui à tous les empires.” (Trad.it.: “Questa vecchia rovina che serve, a turno, come sostegno a tutti gli imperi.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *L'Artiste*, primo semestre 1831, pg. 158,198,215.

Proverbiale era l'astuzia ed il superiore talento di cui era dotato il principe Tayllerand. Heine affermerà in seguito, ciò che riguardo questo personaggio era noto al suo tempo: “La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée.” (Trad. it.: “La parola è stata data all'uomo per mascherare il suo pensiero.” [trad. di chi scrive]). Originale risulta, qui, il parallelo tra la personalità del modello e lo stile con cui egli viene ritratto.

Al contrario Gustave Planche trovò l'opera “alourdie et compliquée de détails sans nombre, [...] le fond et les chairs tourmentés et obscurs.” (Trad. it.: “appesantita e contorta da dettagli senza numero, [...] lo sfondo e gli incarnati tormentati e tenebrosi.” [trad. di chi scrive]) Cfr. DHA, 12/2, pg. 549.

<sup>24</sup> Lucusta, nota anche come Locusta, era un'avvelenatrice dell'antichità. Morì nel 69 d.C.. Possedeva un emporio sul colle Palatino, dove vendeva veleni ed elisir d'ogni sorta. Fu ingaggiata da Agrippina minore per uccidere l'imperatore romano Claudio e da Nerone per avvelenare il figlio dell'imperatore Britannico.

<sup>25</sup> Tayllerand fu inviato nel 1830 a Londra per negoziare la soluzione del conflitto olandese-belga, che porterà all'indipendenza del Belgio.

<sup>26</sup> Si tratta del dipinto di Ary Scheffer *Portrait équestre de Henry IV à la tête de ses troupes* (1828), conservato presso il *Musée des Beaux Arts*, a Pau, Francia. L'espressione “re per diritto di conquista e per diritto di nascita” è una citazione dal poema epico *La Henriade* di Voltaire del 1723. Il primo canto recita: “Je chante ce héros qui régna sur la France | Et par droit de conquête et par droit de naissance.” (Trad. it.: “Canto l'eroe che regnò sulla Francia | E per diritto di conquista e per diritto di nascita.” [trad. di chi scrive]). Cfr. V, I e seg.. Da allora fu questa la locuzione appropriata per i monarchi che esercitavano il loro diritto a regnare. “La barba all' Enrico IV”, da cui prese il nome, copriva solo il labbro superiore ed il mento; egli inaugurò una moda molto seguita, all'epoca, in Francia.

---

Enrico IV di Francia (Pau 1553-Parigi 1610) fu il primo re di Francia della dinastia Borbone. Figlio di Antonio di Borbone e della regina Giovanna III di Navarra, ereditò la corona di Navarra, divenendo Enrico III di Navarra. Nel 1589 subentrò ad Enrico III di Francia, ma solo nel 1594 fu il primo monarca del ramo Borbone della dinastia dei Capetingi ad assurgere al trono di Francia, dopo essersi convertito al cattolicesimo. Egli è ricordato, soprattutto, per aver sedato le guerre di religione tra cattolici ed ugonotti per mezzo dell'*Editto di Nantes* del 1598, con il quale – a certe condizioni e limiti anche territoriali – venne concessa la libertà di culto nel territorio francese.

<sup>27</sup> Si tratta del dipinto di Ary Scheffer *Portrait équestre du Roi o Louis-Philippe d'Orléans à cheval*, conservato al *Musée de Versailles*, Francia. Heine utilizza i motti politici spesso usati dopo la Rivoluzione di Luglio “roi des barricades e souveraineté du peuple”, ossia “re delle barricate, per grazia del popolo sovrano”. Con questa espressione egli allude anche alla formula dell'antico titolo regale francese “par la gr<sup>ac</sup>e de Dieu, roi de France et de Navarre” (trad.it.: “per la grazia di Dio, re di Francia e di Navarra”).

<sup>28</sup> In francese nel testo. Trad. it.: “il re per diritto di conquista e per diritto di nascita.”

<sup>29</sup> In francese nel testo. Trad. it.: “il re per grazia del popolo sovrano.”

<sup>30</sup> Il governo conferì una particolare importanza ai festeggiamenti del primo anniversario della Rivoluzione, sia per consolidare la sua autorità, che per rassicurare i suoi sostenitori. Dal 27 al 29 luglio 1831 fu redatto un ricco programma, che conciliava cerimonie ufficiali con feste popolari. In occasione del primo giorno delle celebrazioni fu posta la prima pietra di un mausoleo sulla *Piazza della Bastiglia*, in onore delle vittime delle *Tre Giornate Gloriose* e dei caduti francesi del 14 luglio 1789. In questa occasione il re percorse a cavallo i viali della città, accompagnato dal suo seguito. Tra gli astanti c'era Heine.

<sup>31</sup> In virtù di un decreto del 13 dicembre 1830 furono conferite, come onorificenze, ai partecipanti alla Rivoluzione di Luglio la *Croix de Juillet* (“croce di luglio”) e la *Médaille de Juillet* (“medaglia di luglio”), realizzate in memoria della Rivoluzione. Entrambe le decorazioni furono appese ad un nastro azzurro con una striscia rossa. Tuttavia, i titoli onorifici non vennero attribuiti dal re in persona, in quanto gli insigniti di orientamento repubblicano si rifiutarono di giurare fedeltà al re e di ricevere una medaglia commemorativa con l'iscrizione “Donnée par le Roi” (“Donata dal re”), direttamente dalle mani di Luigi Filippo.

<sup>32</sup> *La Parisienne* fu la canzone patriottica composta durante la Rivoluzione di Luglio da Casimir Delavigne sulla melodia, ben nota all'epoca, di Daniel-Francois Auber. Il verso iniziale: “Peuple français, peuple des braves [...]” (“Popolo francese, popolo di coraggiosi.”) divenne presto popolare e si diffuse rapidamente in tutta la Francia. Essa valse da inno del nuovo regime.

<sup>33</sup> *La Marseillaise* fu il canto di guerra composto, a Strasburgo, dall'ufficiale pioniere francese Claude-Joseph Rouget de Lisle il 20 aprile 1792, in occasione della dichiarazione di guerra della Francia all'Austria. In origine s'intitolava *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* (“Canto di guerra per l'esercito del Reno”). Esso giunse nel Sud della Francia a Marsiglia, dove il 25 luglio 1792 fu cantato in un banchetto, in occasione del congedo di un battaglione di volontari di guerra, ed il giorno seguente fu stampato nel *Journal des départements méridionaux et des débats des amis de la Constitution* (“Giornale dei dipartimenti meridionali e dei dibattiti degli amici della Costituzione”). Per mezzo di questi volontari raggiunse Parigi, dove divenne presto popolare e prese il nome di *La Marseillaise*, oggi inno nazionale francese.

<sup>34</sup> *La Carmagnole* era un canto e una danza popolare repubblicana francese, il cui testo irrideva la coppia reale di Luigi XVI e Maria Antonietta, bollandoli con i soprannomi di Monsieur Vêto e Madame Vêto (“Signore e Signora Veto”). Il canto fu composto dopo il 10 agosto 1792, all'indomani dell'assalto alle *Tuileries* e dell'arresto di Luigi XVI ed alludeva, sotto forma di ballata, agli avvenimenti storici appena occorsi e alle loro conseguenze rivoluzionarie: “Madame Vêto avais promis | De faire égorger tout Paris... | Mais le coup a manqué | gr<sup>ac</sup>e à nos canonniers! | Dansons la carmagnole...” (Trad. it.: “La Signora Veto aveva promesso | Di far sgozzare tutta Parigi... | Ma ha mancato il colpo | Grazie ai nostri cannonieri! | Balliamo la carmagnola...” [trad. di chi scrive]). La melodia della

---

*Carmagnola* fu così apprezzata, che divenne la tradizionale musica di accompagnamento alle esecuzioni pubbliche. Essa veniva cantata e ballata sotto l'albero della libertà, piantato per la prima volta nel 1790 a Parigi. L'autore del testo ed il compositore sono rimasti anonimi. Si ritiene che la forma musicale di questo canto francese sia stata composta nel 1792 durante l'assedio e la conquista della città italiana di Carmagnola. Probabilmente il nome deriva anche dalla giubba di un lavoratore piemontese di Carmagnola, indossata dai rivoluzionari che, partiti da Marsiglia, assaltarono le *Tuileries*. Il canto fu, così, introdotto in Francia dai rivoluzionari francesi e divenne a Parigi l'inno dei sanculotti. La stampa dell'epoca, tuttavia, non riporta articoli riguardo la danza della *carmagnola* da parte dei Parigini in quell'occasione.

- <sup>35</sup> Heine si riferisce a Pedro I de Alcântara, imperatore del Brasile (1822-1831) e, con il nome di Pedro IV, re del Portogallo. All'indomani di una rivolta popolare scoppiata il 6 aprile 1831 abdicò in favore del figlio Pedro II. A fine luglio 1831 giunse in visita a Parigi e fu a fianco di Luigi Filippo nelle cerimonie ufficiali. Nel *Journal des Débats* si legge in un articolo del 28 luglio 1831 sulle celebrazioni del giorno precedente: "Le Roi, sorti à onze heures du Palais-Royal, est arrivé vers midi à la Bastille. Des fanfares exécutant l'air de la Parisienne ont annoncé l'arrivée du cortège. [...] Le Roi était revêtu de son habit de garde nationale. Auprès de lui on remarquait D. Pedro, couvert d'un chapeau à plumes vertes, en costume de général; [...] à la droite du Roi était le duc d'Orléans, en habit de colonel de hussards; à sa gauche, le duc de Nemours, en habit de colonel de lanciers." (Trad. it.: "Il Re, uscito alle undici dal Palazzo Reale, è giunto verso mezzogiorno alla Bastiglia. L'arrivo del corteo è stato annunciato da fanfare eseguendo l'aria della Parisienne. [...] Il Re indossava la sua uniforme della guardia nazionale. Al suo fianco si notava D. Pedro, con un cappello di piume verdi, con la divisa da generale; [...] alla destra c'era il duca d'Orléans, in uniforme da colonnello degli ussari; alla sua sinistra, il duca di Nemours, con la divisa da colonnello dei lancieri." [trad. di chi scrive]). Cfr. *Journal des Débats*, 28.7.1831, pg. 2 e seg..
- <sup>36</sup> Luigi Filippo ebbe cinque figli, due dei quali, Ferdinando Filippo, duca di Orléans, nato nel 1810 e Luigi Carlo d'Orléans, duca di Nemours, nato nel 1814, affiancarono il padre durante le celebrazioni del 1831.
- <sup>37</sup> La ghigliottina fu posta in opera dal 1792 presso la *Place de la Révolution*, dal 1795 denominata *Place de la Concorde*. Qui venne giustiziato Luigi Filippo Giuseppe, duca d'Orléans, detto Philippe-Égalité ("Filippo Uguaglianza") il 6 novembre 1793. In seguito dal 1820 fino al 1832 le esecuzioni ebbero luogo presso la *Place de Grève*, oggi *Place de l'Hotel-de-Ville*.
- <sup>38</sup> La critica notò questa svista. Il *Journal des Artistes* del 22 maggio 1831 così scriveva: "Le cheval [...] perd l'équilibre." (Trad. it.: "Il cavallo [...] perde l'equilibrio." [trad. di chi scrive]). Cfr. *Journal des Artistes*, 22.5.1831. Gustave Planche scrisse: "Le Roi, dans le tableau de M. Scheffer, est-il parfaitement en selle? Je ne le crois pas. Quant au cheval de Sa Majesté, c'est à coup sûr la partie la plus vulnérable de l'oeuvre." (Trad. it.: "Il Re, nel dipinto di Scheffer, è perfettamente in sella? Non lo credo. Quanto al cavallo di Sua Maestà, si tratta della parte più vulnerabile dell'opera." [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 29.
- <sup>39</sup> Nel ciclo di poesie e canti popolari pubblicato da Clemens Brentano e da Achim von Arnim con il titolo *Des Knaben Wunderhorn* ("Il corno magico del fanciullo") appaiono i primi versi del canto *Liebesprobe*: "Es sah eine Linde ins tiefe Thal, | War unten breit und oben schmal." (Trad. it.: "Si scorgeva un tiglio nella profonda valle, | In basso era largo e la cima stretta." [trad. di chi scrive]) Cfr. *Des Knaben Wunderhorn*, a cura di Heinz Rölleke, Frankfurter Brentano-Ausgabe, vol. VI, Stuttgart 1975-1978, pg. 57 e seg. e vol. IX/I, pg. 148 e seg.. Heine conosceva le poesie della tradizione popolare fin dai primi anni '20. Questo canto, documentato da Johann Fischart già nel XVI secolo, venne riadattato successivamente da Adalbert von Chamisso.
- <sup>40</sup> Così si espresse la maggior parte della critica. Gustave Planche scrisse: "Le masque du Roi est finement étudié, charnu, solidement peint, d'un modèle serré." (Trad. it.: "La maschera del Re è sottilmente studiata, carnosa, ben dipinta, molto vicino al modello originale." [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831.

- 
- <sup>41</sup> Hans Holbein (1497-1543), Tiziano Vecellio (1477-1576) ed Anthonis van Dyck (1599-1641) stimolarono l'interesse di Heine come ritrattisti anche altrove nei *Französische Maler*. Al termine di *Reise von München nach Genua* egli paragonò i ritratti di Tiziano con quelli di Giorgione. Cfr. DHA, 7/1, pg. 80
- <sup>42</sup> La tesi secondo cui l'arte possa rappresentare l'idea, il carattere di un soggetto al contrario del mestiere dell'arte, inteso come lavoro borghese su commissione, fu enunciata da Heine già negli anni '20, a proposito delle riflessioni sulla veridicità artistica, citando l'opera di Karl Immermann *Trauerspiel in Tirol*.
- <sup>43</sup> La città di Braunschweig, capoluogo dell'omonimo ducato, ospitava annualmente due fiere, in occasione delle quali venivano commerciate principalmente pelli, stoffe e cotone. La critica diretta da Heine all'arte come commercio assume i tratti di una critica contro il filisteismo e la superiorità del poetico sul triviale.
- <sup>44</sup> Heine descrive il dipinto di Ary Scheffer *Leonore, les morts vont vite* del 1820, conservato presso il *Dordrechts Museum*, Paesi Bassi. Mentre la descrizione dell'opera nella versione stampata successivamente nel primo volume del *Salon* risulta apparentemente neutrale, la versione pubblicata in origine nel *Morgenblatt für gebildete Stände*, dal 27 ottobre al 16 novembre 1831, ne rivela una tendenza critica di fondo: „Scheffers Leonore, die im vorbeiziehenden Heere ihren Wilhelm vermißt, verdient die wenigste Beachtung. Die Legende ist hier in die Zeit der Kreuzzüge verlegt, und das Costüm derselben ist dem Charakter des Stoffes nicht angemessen.“ (Trad. it.: “La Leonore di Scheffer, che non riesce a trovare il suo Wilhelm tra le truppe che le sfilano davanti, merita la minore attenzione. La leggenda è qui ambientata al tempo delle Crociate, ed il costume della stessa risulta fuori luogo.” [trad. di chi scrive]). Nell'edizione giornalistica il dipinto fu bollato negativamente tra le opere che riscosero immeritevolmente applausi. Tuttavia, l'anacronismo optato da Scheffer non provocò, all'epoca, particolare sdegno, essendo consuetudine da parte degli artisti l'abbandonarsi a tali audacie. Infatti i pittori interpretarono liberamente il soggetto di Leonore, rappresentando l'amato della stessa, talvolta come ussaro o secondo il gusto del Rinascimento, prendendo a modello i fratelli Devéria.
- <sup>45</sup> Gottfried August Bürger (1747-1794) compose nel 1774 la ballata *Leonore*, inaugurando la moderna ballata della letteratura tedesca. Cfr. DHA, 1, p. 231/905 e seg. e DHA, vol 8, pp. 169/1342 e seg.. La ballata racconta di una ragazza fedele, il cui amato Wilhelm non torna dalla Guerra dei Sette Anni con il re Federico II, ma aspettandolo invano impreca contro Dio. Tuttavia, una notte lo spirito di Wilhelm la rapisce a cavallo e la conduce nel Regno dei Morti. Scheffer scelse il titolo per il suo dipinto *Leonore, les morts vont vite*, dal famoso verso della ballata: „Die Toten reiten schnell.“ (“I morti cavalcano all'impazzata.”).
- <sup>46</sup> L'amico di Voltaire, a cui Heine fa riferimento, è il re prussiano Federico II di Hohenzollern, detto Federico il Grande (1712-1786), che ottenne la Slesia nel 1748 con il *Trattato di Aquisgrana*, al termine della guerra di successione austriaca. Figlio del re di Prussia Federico Guglielmo I e di Sofia Dorotea di Hannover, fu re di Prussia dal 1740 alla sua morte. Incarnò l'archetipo settecentesco del monarca illuminato, ma fu anche condottiero, filosofo, storico, poeta e musicista. Fu insignito dell'appellativo *Il Grande* per le sue eccezionali doti di stratega militare, che portarono il piccolo regno prussiano da potenza regionale ad una delle principali potenze europee. Promosse le arti sostenendo finanziariamente l'Accademia di Berlino; introdusse nel suo regno l'istruzione elementare obbligatoria e fu, inoltre, tollerante dal punto di vista religioso, accogliendo in Prussia cattolici, ebrei, liberi pensatori ed atei, nonostante la sua fede protestante. Intrattenne una fitta corrispondenza con i maggiori filosofi del suo tempo, in particolare fu molto amico di Voltaire e lo ospitò per lungo tempo nella sua reggia di *Sanssouci*.
- <sup>47</sup> Heine trattò solo sette dei sedici dipinti esposti da Scheffer al Salon del 1831. Tra gli altri, ignorò il *Ritratto di Jacques Charles Dupont de l'Eure* (1767-1855), nominato ministro della giustizia durante la Monarchia di Luglio e poi subito dopo dimessosi dissentendo dalla politica conservatrice dell'esecutivo. Fu questo il ritratto di Scheffer maggiormente apprezzato dalla critica francese, ma probabilmente Heine scelse di non occuparsene perché, a differenza dei dipinti citati, esso non destò la sua attenzione, nonostante abbia espresso l'intenzione di riferire l'opinione comune come principio fondante del saggio in questione.

---

<sup>48</sup> Emile Jean Horace Vernet (Parigi 1789-Parigi 1863) era figlio del pittore e litografo Carle Vernet e nipote del pittore ed incisore Claude Joseph Vernet. Horace seguì la tradizione di famiglia, realizzando già da ragazzo dipinti di scene militari, che raffiguravano soldati di Napoleone, ma anche paesaggi e ritratti di soggetti eleganti - come quello della sua modella ed amante Olimpia Pélissier - apprezzati dal *Journal des Modes*. Al Salon del 1812 fu accolto con grande entusiasmo dal pubblico e da Jérôme Bonaparte; nel 1814 partecipò alla battaglia di Parigi contro gli eserciti nemici dell'Austria, Prussia e Russia coalizzati contro Napoleone. In seguito, durante la Restaurazione, il suo atelier divenne luogo d'incontro di liberali e bonapartisti, e ciò gli valse l'influente protezione del duca d'Orléans. A causa delle sue tendenze politiche, alcuni tra i suoi dipinti non vennero esposti al Salon del 1822, ma organizzò personalmente una mostra, che attirò un vasto pubblico. Ciononostante i Borboni non ostacolarono la sua carriera. Dal 1829 fu nominato Direttore dell'*Accademia di Francia* a Roma, ruolo che ricoprì fino al 1834. Già nel 1831 egli incarnava il tipico pittore realizzato, come ben illustrano le parole dello scrittore Alexandre Dumas nelle sue *Mémoires*: "Vernet era più di un famoso pittore, egli era una questione nazionale".

<sup>49</sup> Heine menziona solo tre dei quattordici dipinti che Vernet espose al Salon del 1831.

<sup>50</sup> Heine descrive il dipinto di Horace Vernet *Judith et Holopherne*, conservato presso il *Musée des Beaux-Arts*, a Pau, Francia. Esso fu esposto inizialmente nel 1830 presso il Campidoglio a Roma e l'anno successivo al *Salon* a Parigi. L'opera fu apprezzata dal pubblico, ma il giudizio della critica non fu unanime. *Le Moniteur universel* del 23 maggio 1831 trovò il tema del dipinto piuttosto romanzato e profano. Infatti Pillet scrisse: "Il nous paraît que Sir Walter Scott, s'il eût mis la Bible en roman, ne nous eût pas fait une autre peinture de cette redoutable héroïne." (Trad. it.: "Ci sembra che, se Walter Scott avesse romanzato la Bibbia, non avrebbe fatto un dipinto diverso di questa temibile eroina." [trad. di chi scrive]). Cfr. *Le Moniteur universel*, 23.5.1831. Al contrario, ne *L'Artiste* del primo semestre 1831, Delécluze affermò: "Le tableau est fait pour donner une idée singulièrement avantageuse des ressources que le peintre a dans son esprit et dans son talent." (Trad. it.: "Il dipinto è realizzato per dare un'idea singolarmente vantaggiosa delle risorse che il pittore ha nel suo spirito e nel suo talento." [trad. di chi scrive]). Cfr. *L'Artiste*, primo semestre, pg. 21-23. In particolare, egli valutò eccellente la resa del capo di Judith: "Ce qu'il y a d'orgueil et de douleur, de désespoir et de mépris, d'attention et de colère concentrés dans cette tête de Judith, qui se veut sur le point de faire cesser ce songe et ce sourire insultant d'Holopherne, est quelque chose que les paroles ne sauraient exprimer." (Trad. it.: "L'orgoglio ed il dolore, la disperazione e il disprezzo, l'attenzione e l'ira concentrate in questa testa di Giuditta, che è sul punto di far cessare questo sogno e di ridere di Oloferne insultandolo, è qualcosa che le parole non sapranno esprimere." [trad. di chi scrive]). Cfr. *L'Artiste*, primo semestre, pg. 21-23. Tuttavia, secondo Delécluze, il fascino del dipinto non scaturiva dal racconto biblico; Vernet, come tutti gli artisti della sua generazione, "très humble employé de son siècle" (trad. it.: "molto umile e attivo nel suo secolo" [trad. di chi scrive]) era partecipe dell'impoverimento della fantasia che caratterizzava la sua epoca. La raffigurazione di *Giuditta* è debitrice di "tout le piquant d'une scène de Walter Scott et les nuances chatoyantes et passionnées d'un poème de Lord Byron." (Trad. it.: "tutto ciò che di arguto vi è in una scena di Walter Scott e le sfumature cangianti e appassionate di una poesia di Lord Byron." [trad. di chi scrive]) (Ebd.). Gustave Planche fu, invece, molto più critico nel suo giudizio: egli considerò *Giuditta* una creatura dell'Opera, del tutto priva, però, dell'appropriata magnificenza.

In contrasto a queste reazioni il commento di Heine appare originale: ai suoi occhi *Giuditta* era perfetta, sorridente e compiaciuta, circondata da un'atmosfera di ambiguità. Ma, com'è noto, i criteri di cui si avvale l'autore in questo saggio non sono propriamente estetici.

<sup>51</sup> In *Mémoires de ma vie* Charles de Rémusat sostenne che Olympe Pélissier si prestò come modella per questo dipinto: "Olympe Pélissier, belle courtisane, alors très connue, ancienne maîtresse d'Horace Vernet [...], est devenue plus tard la femme de Rossini." (Trad. it.: "Olympe Pélissier, bella cortigiana, allora molto conosciuta, favorita di Horace Vernet [...] fu più tardi moglie di Rossini." [trad. di chi scrive]). Cfr. Charles de Rémusat, *Mémoires de ma vie*, vol. II, ediz. Pouthas Paris 1959, pg. 109.



- 
- <sup>52</sup> Si tratta di un accostamento di aggettivi tipico di Heine. Il critico Gustave Planche obiettò che, invece di illustrare la Bibbia “largement, hardiment, mais simplement” (trad. it.: “largamente, arditamente, ma in modo semplice”), Vernet preferì rappresentare la scena secondo il costume borghese: “enjoliver et embourgeoiser en essayant de renouveler.” (Trad. it.: “abbellire ed imborghesire tentando di rinnovare.”). Heine fu, evidentemente, molto colpito dalla scelta di Vernet di tradurre in modo profano l'episodio biblico, trattando Oloferne, appagato, con molta clemenza. La tragedia *Judith* composta da Heibel nel 1839 trattò lo stesso tema, pur ponendo l'accento su ben altre questioni.
- <sup>53</sup> La fonte letteraria di questa citazione è ignota.
- <sup>54</sup> Nel *Romanzero* – terza ed ultima raccolta di poesie che Heine pubblicò nel 1851 – egli scrisse: „Die Söhne des Glückes beneid' ich nicht | Ob ihrem Leben, beneiden | Will ich sie nur ob ihrem Tod, | Dem schmerzlos raschen Verscheiden.“ (Trad. it.: “I figli della felicità non invidio | per la loro vita, invidiare | li voglio solo per la loro morte, | per la morte rapida indolore.” [trad. di chi scrive]) Cfr. DHA, 3/1, pp. 9-177. Tali versi scaturirono dalla penna dell'autore durante il periodo più difficile della sua vita, allorchè prigioniero nel suo Matratzengruft (“tomba di materassi”) a Parigi descrisse con profonda serietà etica le sofferenze causategli dalla malattia che lo aveva colpito.
- <sup>55</sup> Heine descrive il dipinto di Horace Vernet *Le Pape Léon XII porté dans la basilique de Saint-Pierre à Rome*, conservato presso il *Musée de Versailles*, Versailles, Francia. Tale dipinto raffigurava Leone XII, papa della Chiesa cattolica dal 1823 al 1829, predecessore del papa Gregorio XVI, sul soglio pontificio dal 1831 al 1846.
- <sup>56</sup> Heine fornisce un'affermazione inesatta. In realtà papa Leone XII morì il 10 febbraio 1829 e fu succeduto da papa Gregorio XVI. La scena solenne raffigurata nel dipinto in questione impressionò Heine così a lungo, che nei *Geständnisse* del 1854 si riferirà a questo dipinto nella sua ironica autorappresentazione come cardinale della Chiesa cattolica. Cfr. DHA, 15, pg. 55.
- <sup>57</sup> Dal VI-VII secolo i papi erano insigniti del titolo *servus servorum Dei* (“servo dei servi di Dio”).
- <sup>58</sup> Al riguardo scrisse Planche: “Toute la toile manque d'air et de vie; le pape est d'une vieillesse parée, adonisée, presque transparente. Quant aux têtes placées en bas, elles sont luisantes et lises comme une porcelaine de Sèvres.” (Trad. it.: “Tutta la tela è priva d'aria e di vita; il papa è di una vecchiaia adorna, azzimata, quasi diafana. Quanto alle teste in basso, esse sono lucenti e lisce come una porcellana di Sèvres.” [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*, Paris 1831, pg. 17.
- <sup>59</sup> Paolo Caliari, detto il Veronese (Verona 1528-Venezia 1588) fu un pittore italiano rinascimentale della Repubblica di Venezia. Gustave Planche addusse parimenti un simile paragone, ma era giunto ad una diversa conclusione: “Les Noces de Cana, de Paul Veronèse, n'aveuglent personne; et Dieu sait si la couleur y est épargnée.” (Trad. it.: “Le nozze di Cana, di Paolo Veronese, non accecano nessuno; e Dio sa se il colore vi è stato risparmiato.” [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*, Paris 1831, pg. 17. In *Reise von München nach Genua* Heine descrisse anche il famoso dipinto del Veronese *Cena a casa di Simone*, realizzato nel 1570 e parte della celebre serie di *Cene* dipinte per decorare i cenacoli dei conventi veneziani, secondo una tradizione risalente al secolo precedente. Cfr. DHA, 7/1, pg. 72.
- <sup>60</sup> Heine descrive il dipinto di Horace Vernet *L'Arrestation du prince de Condé, du prince de Conti, et du duc de Longueville au Palais Royal, par ordre d'Anne d'Autriche en 1650*; probabilmente perduto durante l'incendio del *Grand Palais* nel 1848. Anna Maria Maurizia d'Asburgo, meglio nota come Anna d'Austria (Valladolid 1601-Parigi 1666), fu regina consorte di Francia e di Navarra come moglie di Luigi XIII di Francia e dopo la morte di questi nel 1643 fu reggente per il figlio Luigi XIV fino al 1651. Il 18 gennaio 1650 assieme al Cardinale Mazzarino fece arrestare i capi della Fronda nobiliare, movimento di opposizione alla politica di quest'ultimo: Luigi II di Borbone, principe di Condé (1621-1686),

detto anche Generale Grand Condé; suo fratello Armando di Borbone, principe di Conti (1629-1666) ed il loro cognato Enrico II, duca di Longueville (1595-1663). Heine condivise l'opinione di Pillet in *Le Moniteur universel* del 23 maggio 1831: "Ce tableau, dont la lumière est large et brillante, ne mérite pas moins d'éloges par l'esprit de composition que par la richesse du pinceau. L'attitude du Grand Condé [...] a l'expression la plus convenable et indique bien le dessein de prendre au plus tôt une revanche éclatante. Toutes les figures se détachent du fond, et avancent d'elle-mêmes à leurs plans respectifs par la seule puissance du clair obscur." (Trad. it.: "Questo dipinto, la cui luce è ampia e brillante, non merita meno elogi per lo spirito della composizione che per la ricchezza della pennellata. L'atteggiamento del Grand Condé [...] ha l'espressione più decorosa e ben rivela l'intento di prendersi quanto prima una clamorosa rivincita. Tutte le figure si staccano dal fondo ed avanzano da sole nei loro rispettivi piani per mezzo della sola potenza del chiaroscuro." [trad. di chi scrive]) Cfr. *Le Moniteur universel*, 23.5.1831. Jal condivise, nel suo *Salon de 1831*, lo stesso giudizio: "A côté de l'émissaire de la reine et de Mazarin marche le prince de Condé, le menton dans une de ses mains, et profondément absorbé dans une rêverie dont le sens est bien intelligible pour qui sait lire." (Trad. it.: "A fianco dell'emissario della regina e di Mazzarino avanza il principe di Condé, con il mento in una delle mani, e profondamente assorto in una fantasticheria il cui senso è ben intelligibile a chi sa leggere." [trad. di chi scrive]). Cfr. Auguste Jal, *Salon de 1831*, Paris 1831, pg. 247. Il dipinto venne apprezzato unanimamente. Nei suoi *Annales du Musée. Salon de 1831* Tardieu parlò di capolavoro: "Le chef d'oeuvre de son auteur, et l'un des plus beaux tableaux du Salon." (Trad.it.: "Il capolavoro del suo autore e uno dei più bei dipinti del Salon." [trad. di chi scrive]). Cfr. Ambroise Tardieu, *Annales du Musée et de l'école des beaux-arts. Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 1.

<sup>61</sup> In *Salon de 1831* Charles Lenormant osservò: "C'est [...] un parti plein de hardiesse que d'avoir développé sa composition sur les zigzags d'un escalier." (trad.it.: "È una scelta piena d'ardire aver sviluppato la sua composizione sui zigzag di una scala." [trad. di chi scrive]). Cfr. Charles Lenormant, *Les artistes contemporains. Salon de 1831*. Paris 1833.

<sup>62</sup> Heine descrive il dipinto di Horace Vernet *Camille Desmoulins au jardin du Palais-Royal*. La famosa scena ebbe luogo il 12 luglio 1789, due giorni prima della presa della Bastiglia. Essa divenne una delle più amate rappresentazioni della Rivoluzione. La destituzione di Necker era stata oramai resa pubblica e Camille Desmoulins (Guise 1760 - Parigi 1794) incalzò il popolo parigino, radunatosi nei giardini del *Palazzo Reale*, per dissuaderlo a protestare contro quella misura arbitraria. Nella sua arringa incitò l'adunanza ad appuntarsi un distintivo e strappò una foglia verde da un albero, appuntandola a mo' di coccarda al cappello. Così tutti seguirono il suo esempio. La foglia verde, presto simbolo del partito, simboleggiava "la couleur de l'espérance." ("il colore della speranza").

<sup>63</sup> Questo paragrafo fu omissso in *De la France*, probabilmente per la chiara presa di posizione ivi presa da Heine nei confronti della Rivoluzione. Una tale dichiarazione sarebbe stata interpretata come coinvolgimento negli avvenimenti storici contemporanei, posizione pericolosa per un nuovo arrivato in città.

<sup>64</sup> Allusione mitologica alla leggenda di Orfeo ed Euridice, una delle ninfe Amadriadi. Moglie di Orfeo, morì per un morso di serpente. Orfeo, disperato, scese nel Regno dei Morti per tentare di persuadere Ade e Persefone a far tornare in vita la sua amata. Una volta convinti, essi posero come condizione che Orfeo avrebbe dovuto uscire dal Regno dei Morti precedendo la sua amata, senza voltarsi fino alla luce del sole. Durante il viaggio Orfeo suonò la sua lira per distrarsi e non voltarsi, ma giunto alla luce del sole, si voltò per ammirare Euridice, che però non era completamente uscita dal Regno dei Morti. Perciò svanì in una nuvola d'aria e Orfeo la perse per sempre.

La felice unione di Camille Desmoulins e sua moglie Lucile Duplessis rimase viva nel ricordo dei Francesi e richiamò alla memoria il mito di Orfeo ed Euridice. In una lettera indirizzata a Robespierre nell'aprile 1794 Lucile protestò, indignata, per la detenzione del suo consorte. Anch'essa arrestata, lo seguì alla forca dopo pochi giorni.

<sup>65</sup> Camille Desmoulins, giornalista di successo, fu eletto deputato del Terzo Stato agli Stati Generali del 1789. Divenne amico di Danton e partecipò alle riunioni che si tenevano nel vecchio convento dei Cordiglieri. I *Laternenwitze* alludono al suo *Discours de la lanterne aux Parisiens* ("Discorso della lanterna ai Parigini"),

---

pamphlet pubblicato nel 1789 e che gli valse il soprannome di *Procureur général de la Lanterne* (“Procuratore generale della Lanterna”). Entrato in conflitto con Saint-Just e con l'inflessibile Robespierre, venne giustiziato il 5 aprile 1794, assieme al suo intimo amico Danton.

- <sup>66</sup> „Flegeljahre der Freiheit“ ricorda il romanzo di Jean Paul *Flegeljahre* del 1804.
- <sup>67</sup> Nel gergo studentesco le matricole venivano chiamate „Fuchs“, in particolare „krasser Fuchs“ durante il primo semestre e „Brandfuchs“ durante il secondo. Dal quinto semestre gli studenti erano soprannominati „bemoostes Haupt“.
- <sup>68</sup> Camille Desmoulins aveva partecipato attivamente alla campagna contro la Gironda - uno dei più importanti gruppi politici che presero parte alla Rivoluzione - e, nel maggio 1793, redasse un pamphlet denigratorio dal titolo *Fragment de l'histoire secrète de la Revolution ou Histoire des Brissotins* (“Frammento della storia segreta della Rivoluzione o Storia dei Brissottini”). Jean-Pierre Brissot de Warville (Chartre 1754-Parigi 1793) fu un politico e giornalista francese tra i capi della Gironda. Venne ghigliottinato durante il periodo del Terrore, dopo essersi opposto a Maximilien de Robespierre.
- <sup>69</sup> Horace Vernet fu molto abile nella rappresentazione dei costumi e seppe conciliare la resa pittorica con la precisione dei dettagli.
- <sup>70</sup> Nei *Geständnisse* Heine riferisce di una visita presso l'*Académie de la Grande Chaumière* - in cui vigeva il rifiuto delle regole accademiche riguardo la pittura, tipiche dell'*Ecole des Beaux Arts* - poco dopo il suo arrivo a Parigi. Egli descrive un giovane repubblicano, che indossa un *panciotto alla Robespierre*. Cfr. DHA, 15, pg. 26.
- <sup>71</sup> La sobria eleganza di Robespierre era proverbiale.
- <sup>72</sup> Il ritratto che Heine fa di Robespierre è veritiero. Se il Robespierre politico rimase per lo più un mistero, le sue virtù borghesi nella sfera privata furono sempre avvalorate dalla storiografia. In particolare la sua rettitudine gli valse l'appellativo *L'Incorruptible* (“L'incorruttibile”).
- <sup>73</sup> Lucio Giunio Bruto - il latino Lucius Iunius Brutus (545 a.C. circa - 509 a.C.) - giurando di vendicare la morte di Lucrezia, morta suicida dopo essere stata sedotta da Sesto Tarquinio, figlio del re Tarquinio il Superbo, volle abolire la monarchia ed introdurre una Costituzione libera. Fingendosi in precedenza sciocco, era sfuggito al tentativo di omicidio da parte dell'ultimo re di Roma, che aveva disposto tra l'altro anche l'omicidio del fratello di Bruto, il senatore Marco Giunio. Tra i cospiratori romani, che miravano a rimuovere la repubblica e a ristabilire il potere del re Tarquinio, fece condannare e giustiziare in sua presenza anche due dei suoi figli.  
Heine ricorre spesso nelle sue opere al nome Brutus per identificare ironicamente i Repubblicani, giudicando con occhio critico la loro rigida condotta di vita e le loro opinioni politiche. In particolare la figura di Marco Giunio Bruto, uno dei cospiratori di Cesare, valse per Heine da figura-simbolo del fanatismo repubblicano. Cfr. *Shakespeares Mädchen und Frauen, Portia*, HSA, IX, pg. 175-177; *Die Vorrede zu Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, DHA, 4, pg. 11.
- <sup>74</sup> Robespierre dal 1770 e Desmoulins dal 1776 furono studenti ed amici presso il *Collège Louis Le Grand*, a Parigi.
- <sup>75</sup> La fonte letteraria di questa espressione è ignota. Probabilmente si tratta di un'invenzione di Heine, plasmata sulle espressioni *Fanfaron de vice e Fanfaron de vertu*, in voga all'epoca a Parigi (Cfr. *Dictionnaire de l'Académie Française*, V ediz., vol. I, Paris 1835, pg. 731). Tuttavia *Fanfaron de la liberté* esplica la presa di posizione di Robespierre contro Desmoulins. Nel dicembre 1793 quest'ultimo fondò la rivista *Les vieux Cordelier*, per combattere la politica del terrore di Robespierre. Nella sua *Histoire de la Révolution* (Libro X) Thiers assicurava che, entro due giorni dalla pubblicazione, ogni numero di quella rivista veniva esaurito, nonostante una tiratura di 50.000 esemplari. Il redattore aspirava ad influenzare l'opinione pubblica e così ad allontanare i membri più radicali dal *Comité de Salut public*. Egli giunse a paventare un *Comité de Clemence* ed appoggiò misure che Robespierre, in occasione di un discorso tenuto al club dei Giacobini nel gennaio 1794, definì “infra-révolutionnaires” e perciò pericolose per

---

lo Stato. Dopo essere stati tacciati di moderatismo dal *Comité du Salut public*, Desmoulins e Danton furono arrestati il 31 marzo 1793 e ghigliottinati il 5 aprile 1794.

- <sup>76</sup> Informazione inesatta. Durante la vecchia monarchia la *Place de Grève* era il luogo in cui avvenivano le esecuzioni per delitti di natura penale, mentre i rei politici venivano ghigliottinati sulla *Place du Carrousel*, *Place de la Concorde* – all'epoca chiamata *Place de la Révolution* – o sulla *Place du trône renversé* – dal 1880 chiamata *Place de la Nation*.
- <sup>77</sup> Robespierre era molto affezionato a Desmoulins, perciò - a quanto pare - Saint-Just fu il vero responsabile dell'esecuzione del pamphlettista, profondamente offeso nell'orgoglio dai sarcasmi pubblicati su di lui.
- <sup>78</sup> Si tratta del politico repubblicano e pubblicista Lazare-Hippolyte Carnot (Saint-Omer 1801-Parigi 1888), amico di Heine dall'estate 1831. Li legava l'appartenenza alla cerchia dei Sansimonisti e l'amore per la letteratura tedesca. Quando Carnot partì per la Germania nel 1840, Heine gli consegnò il 3 luglio 1840 lettere di raccomandazione per Kühne a Lipsia e per Varnhagen a Berlino.
- <sup>79</sup> Francois-Louis Bourdon, detto Bourdon de l'Oise (Rouy-le-Petit 1758 - Sinnamary 1798), deputato alla Convenzione, dapprima legato alla fazione dei Montagnardi, condivise le idee di Desmoulins. Al 9 Termidoro, assieme a Paul Francois Barras, prese posizione contro Robespierre e giocò un importante ruolo nel rovesciamento del suo potere e nel suo arresto. Tuttavia il giovane Carnot non poté venire a conoscenza dell'aneddoto in questione direttamente da Bourdon, in quanto quest'ultimo era già morto prima della sua nascita. Probabilmente funse da intermediario suo padre Lazare Nicolas Marguerite Carnot (Nolay 1753-Magdeburgo 1823), che aveva partecipato alla prima Rivoluzione da militare e da statista. L'aneddoto in questione venne citato da Heine anche nell'articolo XII di *Lutetia*. DHA, 13/1, pp. 66-72.
- <sup>80</sup> Lo straordinariamente ampio catalogo delle opere di Vernet giustifica questa affermazione. Nell'articolo LIX di *Lutetia* Heine bolla Vernet di "Indifferentismus". DHA, 14/1, pp. 89-96.
- <sup>81</sup> Ferdinand Victor Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice 1798-Parigi 1863), fu un artista e pittore francese, considerato il principale esponente della pittura romantica di Francia. Allievo di Guérin e della *École des Beaux-Arts*, nel 1822 espose al *Salon* il dipinto *Dante et Virgile*, che suscitò l'entusiasmo di Thiers: "M. de Lacroix a reçu le génie" (Trad. it.: "Delacroix ha avuto il genio." [trad. di chi scrive]), scrisse nel giornale *Le Constitutionnel* l'11 maggio 1822. Nel 1824 *Les Massacres di Scio* lo resero, al *Salon*, l'iniziatore della *École romantique*, ossia, come si definì egli stesso "un objet d'antipathie et une espèce d'épouvantail" (trad.it: "oggetto d'antipatia ed una specie di spauracchio" [trad. di chi scrive]), per i sostenitori dell'estetica tradizionale. Nel 1827 il dipinto *Mort de Sardanapale* suscitò un enorme scandalo, a tal punto che il 28 aprile 1828 egli scrisse ad un amico: "De travaux et d'encouragements je n'en dois attendre aucun. Les plus favorables pour moi s'accordent à me considérer comme un fou intéressant, mais qu'il serait dangereux d'encourager dans ses écarts et sa bizarrerie." (Trad.it.: "Non mi devo aspettare nè lavori nè incoraggiamenti. Coloro che mi sono più favorevoli concordano nel considerarmi un folle interessante, ma che sarebbe pericoloso incoraggiare nelle sue differenze e nella sua bizzarria." [trad. di chi scrive]). In questo periodo molto critico realizzò le litografie per il *Faust*. Heine scoprì Delacroix nel 1831, eguagliandolo al suo autoritratto stilato nel 1824: "Je n'aime point la peinture raisonnable; il faut, je le vois, que mon esprit brouillon s'agite, défasse, essaye de cent manières, avant d'arriver au but dont le besoin me travaille dans chaque chose." (Trad. it.: "Non amo assolutamente la pittura razionale; occorre, lo vedo, che il mio spirito confusionario si agiti, si disfi, tenti cento modi, prima di arrivare allo scopo, la cui necessità mi logora in ogni cosa." [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, vol. 12/2, pg. 559. Il pittore realizzava, quindi, una serie di schizzi, prima di giungere alla *Endfassung* dell'opera, una grandiosa e ponderata composizione. Degli undici dipinti esposti da Delacroix al *Salon* del 1831, Heine si occupò solo di uno di essi.

<sup>82</sup> Heine si riferisce al capolavoro di Delacroix *Le 28 Juillet: La liberté guidant le peuple*, l'unico dipinto del pittore, raffigurante avvenimenti storico-politici, suscitando grande scalpore al *Salon* del 1831 e per il quale fu insignito della croce della Legion d'onore. L'opera fu acquistata dallo Stato ed esposta al *Luxemburg-Museum* nell'ottobre 1831, in onore dei feriti della Rivoluzione di Luglio. In seguito venne restituita al pittore e poi solo dal 1849, dopo la Rivoluzione di Febbraio, fu esposta al *Louvre*.

Come tutti gli artisti della sua epoca, sembra che Delacroix non abbia partecipato alla Rivoluzione di Luglio, ma vi abbia preso parte solo con lo spirito: il dipinto in questione, infatti, gli fu ispirato dagli avvenimenti storici e, parimenti, lo furono i ben 23 dipinti (e non 40, come afferma erroneamente Heine) esposti al *Salon* del 1831. Il grande dipinto di Delacroix, bramato dal pubblico e dalla critica, fu accolto con giudizi contrastanti, così come, in passato, per i primi dipinti di Delacroix. Nel *Journal des Débats* del 7 maggio 1831, scrisse Delécluze, riferendosi al personaggio principale del dipinto: "Son idée et son sujet l'entraînaient à en faire un personnage allégorique; mais son éloignement pour tout ce qui a l'air d'une recherche de haut style l'a ramené à la représenter sous des traits et avec l'attitude d'une femme fort commune. Aussi, en voyant cette figure, tous les spectateurs restent-ils indécis de savoir si c'est la déesse, le génie de la liberté, ou une femme en chemise courant les rues un drapeau à la main." (Trad.it.: "La sua idea e il suo soggetto lo spingono a farne un personaggio allegorico; ma il suo straniamento per tutto ciò che ha l'aria di una ricerca di uno stile alto l'ha portato a rappresentarla con i tratti e l'attitudine di una donna comune. Perciò, rimirando questa figura, ogni spettatore è incerto se ella sia una dea, il genio della libertà o una donna in camicia, che corre per le strade con una bandiera in mano." [trad. di chi scrive]). Cfr. *Journal des Débats*, 7.5.1831. Tardieu, che redasse gli *Annales du Musée – Salon de 1831*, formulò un giudizio negativo sulla scelta dell'artista di raffigurare il popolo "sous l'aspect repoussant que le vice ou le crime impriment sur le front flétri de leurs sectaires." (Trad.it.: "con l'aspetto abominevole che il vizio ed il crimine imprimono sulla fronte appassita dei loro settari" [trad. di chi scrive]). Cfr. Ambroise Tardieu, *Annales du Musée – Salon de 1831*, Paris 1831, pg. 44-46). Inoltre, i modelli presi "dans la populace et non dans le peuple" ("nel volgo e non nel popolo") e la *Libertà*, rappresentata come "une sale et déhontée femme des rues" ("una donna da strada lercia e svergognata"), lo scandalizzarono ulteriormente. Cfr. Ebd.

Tuttavia, altri critici appoggiarono la scelta stilistica di Delacroix, ravvisando nel dipinto un considerevole progresso nella sua maniera. Gustave Planche, infatti, scrisse: "Jusqu'à présent, on reprochait à M. E. Delacroix de n'apporter pas assez de conscience et de sévérité dans l'exécution de sa peinture. [...] Aujourd'hui, M. E. Delacroix donne à toutes ces assertions un éclatant démenti. [...] Jamais il n'avait apporté dans l'achèvement d'une oeuvre, plus de persévérance et de courage. [...] La *Liberté* de M. Delacroix est tout simplement le plus beau tableau du Salon; c'est une oeuvre qui doit durer." (Trad.it.: "Finora si è rimproverato a E. Delacroix di non apportare abbastanza coscienza e severità nell'esecuzione della sua pittura. [...] Oggi, E. Delacroix dà una smentita clamorosa a tutte queste affermazioni. [...] Mai aveva apportato nel completamento di un'opera più perseveranza e coraggio. [...] La *Libertà* di Delacroix è semplicemente il più bel dipinto del Salon; è un'opera che deve durare." [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*, Paris 1831. L'entusiasmo della Rivoluzione era ancora vivo in Charles Lenormant, che in *Les Artistes contemporains, Salon de 1831* scrisse: "[...] Les acteurs de la scène sont de me<sup>^</sup>me ceux qu'on a vus partout et qu'on ne se rappelle avoir précisément rencontrés nulle part. [...] Quels sont donc ces victorieux? Les enfants et au milieu une femme jeune, forte, brillante, habillée comme le peuple, mais éclatante [...] et bizarre. [...] Cette femme que bien des gens croiront un moment de leur connaissance, tant elle est du jour et du lieu, cette femme n'est autre que la Liberté populaire." (Trad. it.: "[...] Gli attori della scena sono, similmente, quelli che abbiamo visto ovunque e che non ci ricordiamo di averli incontrati da nessuna parte. [...] Chi sono dunque questi vittoriosi? I ragazzi ed al centro una donna giovane, robusta, brillante, vestita come il popolo, ma fiammante [...] e bizzarra. [...] Questa donna che molta gente crederà di conoscere, talmente è attuale e del luogo, questa donna non è altro che la Libertà popolare." [trad. di chi scrive]). Charles Lenormant, *Les Artistes contemporains, Salon de 1831*. Paris 1831.

Heine era, sicuramente, a conoscenza delle diverse posizioni della critica nei confronti del capolavoro di Delacroix, e fece proprio l'entusiasmo per la Rivoluzione, che lo portò a trasferire le sue riflessioni dal campo della pittura a quello della politica. Appoggiò, dunque, il giudizio sull'opera espressa da *Le Globe*, nel numero del 12 maggio 1831: "Caricature où la liberté s'élançait sous les

---

traits d'une poissarde, suivie de trois ou quatre déguenillés qui ressemblent à des voleurs arre<sup>^</sup>tant une diligence [...]” (Trad.it.: “Caricatura in cui la libertà svetta con i tratti di una popolana, seguita da tre o quattro cenciosi che rassomigliano dei ladri nell'atto di fermare una diligenza.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Le Globe*, 12.5.1831.

- <sup>83</sup> Un berretto conico a punta, assunto a simbolo dei Giacobini durante la Rivoluzione Francese.
- <sup>84</sup> Frina era un'etèra greca, nota ad Atene per la sua bellezza.
- <sup>85</sup> Il termine antico e di accezione volgare “Poissarde” può essere tradotto, in italiano, con “popolana”.
- <sup>86</sup> Heine unisce, in questo gioco di parole, il concetto di “filosofia peripatetica” con l'espressione francese “péripatéticiens du trottoir”, in uso per definire le prostitute.
- <sup>87</sup> In questa espressione risuona il tono della *Lettere da Helgoland* del 1830. Nella versione francese dell'opera, Heine riassume questo paragrafo, dopodiché la relazione su Delacroix si interrompe. Una traduzione di questo paragrafo e dei prossimi riguardo Delacroix si trova in Fritz Mende (a cura di), *Heinrich Heine. La scienza della libertà. Scritti politici*, traduzione di Alberto Scarponi, Roma, 1972, pp. 71-73. In esso si trova anche la traduzione della *Vorrede zum ersten Band des Salon* (Prefazione al primo volume di Salon), pp. 145-153.
- <sup>88</sup> Heine riprende il dramma di Schiller *Das Mädchen von Orléans*, verso 13 e segg.: „Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen, / Und das Erhab'ne in den Staub zu zieh'n.“ (Trad.it.: “Il mondo ama annerire ciò che brilla, / E trascinare nella polvere il sublime.” [trad. di chi scrive]). Heine studiò Schiller durante la formazione scolastica ed utilizzò questi versi per la rappresentazione di Giovanna d'Arco in *Shakespeares Mädchen und Frauen*.
- <sup>89</sup> La Rivoluzione di Luglio ebbe echi anche in altri Paesi europei. Tra questi il Belgio, dove tra l'agosto ed il settembre 1830 scoppiò un'insurrezione, che portò all'indipendenza belga il 4 ottobre dello stesso anno. Tutto ebbe inizio nella notte tra il 25 e il 26 agosto 1830, dopo la rappresentazione dell'opera lirica *La muette de Portici* di Daniel Auber al Teatro de la Monnaie di Bruxelles, in onore del sovrano Guglielmo I dei Paesi Bassi (Cfr. DHA, 11, pg. 705). L'opera, che metteva in scena la repressione dei rivoltosi napoletani alla fine del Settecento, metteva anche in risalto il senso di nazionalismo del popolo belga nei confronti dell'Olanda. Al momento dell'aria *Amour sacré de la patrie* gli spettatori si riversarono sulle strade intonando: “Amour sacré de la patrie, / Rends-nous l'audace et la fierté; / A mon pays je dois la vie. / Il me devra sa liberté.” (Trad. it.: “Sacro amore della Patria, Rendici l'audacia e la fierezza; Al mio Paese devo la vita. Esso mi dovrà la libertà.” [trad. di chi scrive]). La residenza del ministro di giustizia di Guglielmo I venne data alle fiamme e fu innalzato il tricolore. Una delle principali figure del governo provvisorio fu Louis de Potter (1786-1859), che si scontrò ben presto con i colleghi per le sue idee repubblicane. La borghesia, che era strettamente legata alla casa regnante olandese da forti interessi, arginò successivamente la rivolta e riprese in mano la situazione. In seguito, giocò un ruolo decisivo assieme al clero cattolico.
- <sup>90</sup> Qui Heine collega, nella sua allusione, il pittore Paul Potter (1625-1654), magistrale pittore di animali e di paesaggi, esponente della scuola olandese, a Louis de Potter, uno dei capi della rivolta belga, che intrattenne rapporti con Lamennais e con il gruppo intorno a *L'Avenir*. Heine si scaglia criticamente nei confronti di de Potter, per l'impostazione religiosa che quest'ultimo conferì alla sua azione politica.
- <sup>91</sup> Variazione del motto che precede la parte terza dell'autobiografia di Goethe *Dichtung und Wahrheit*. Goethe scrisse: „Es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen.“
- <sup>92</sup> La critica giudicò negativamente il dipinto come privo di lucentezza, suscitando lo stupore generale. Jal scrisse nelle sue *Ébauches critiques. Salon de 1831*: “La couleur du morceau est plus sévère que brillante. [...] le peintre a voulu e<sup>^</sup>tre grave: il est un peu gris.” (Trad.it.: “Il colore del dipinto è più austero che brillante.”

---

[...]; il pittore ha voluto essere grave: è un po' grigio." [trad. di chi scrive]). Cfr. Auguste Jal, *Ébauches critiques. Salon de 1831*, Paris 1831.

*La Gazette de France*, un giornale legittimista, annotò ironicamente il 14 luglio 1831: "Le soleil ne manquait pas en juillet 1830, est-ce pour rendre la scène plus profondément poétique que M. Delacroix l'a voilée?" (trad.it.: "Il sole non mancava nel luglio 1830, ma è per rendere la scena più profondamente poetica, che Delacroix l'ha adombrata?" [trad. di chi scrive]). Cfr. *La Gazette de France*, 14.7.1831.

<sup>93</sup> *Matin*, *épicier* e *gamins* sono espressioni francesi, che appaiono in lingua originale nel testo. La prima è un'esclamazione gergale antiquata, che si può tradurre con l'italiano "Accidenti!"; la seconda significa "speziale"; *gamins*, infine, equivale a "ragazzacci". Quest'ultimo termine era ancora del tutto nuovo all'epoca; esso fu diffuso, in seguito, da Victor Hugo, grazie al personaggio Gavroche dei *Misérables* (1862).

<sup>94</sup> Gli studenti dell'*École polytechnique*, fondata nel 1794 per la formazione di ingegneri da impiegare nell'amministrazione dello Stato e dell'esercito, presero parte alla Rivoluzione e divennero, perciò, molto popolari. Essi coadiuvarono il popolo, allorché venne assaltata la caserma della Guardia Svizzera reale nella *rue de Babylone*. Essi rappresentarono, quindi, la fazione repubblicana e capeggiarono l'insurrezione del giugno 1832.

<sup>95</sup> I dipinti esposti al *Salon*, che trattavano il tema della Rivoluzione di Luglio, erano, come già accennato solo 23 e non 40.

<sup>96</sup> Così come nei *Französische Zustände*, anche in questo saggio Heine schernisce la Monarchia di Luglio colpendo i sostenitori di Carlo X.

<sup>97</sup> Allusione al giglio nello stemma dei sovrani francesi e simbolo del partito dei Legittimisti. Il giglio vale, anche, come simbolo di verginità, innocenza e purezza.

<sup>98</sup> Questi versi provano quanto fosse instabile, all'epoca, la situazione a Parigi, anche con il contributo dei nazionalgardisti borghesi, principali sostenitori della nuova monarchia. Heine si rivela, comunque, profetico: la scena qui inventata diverrà presto realtà, allorché il popolo trasporterà su un carro le salme dei rivoltosi, fucilati il 23 febbraio di fronte al ministero degli esteri sul *Boulevard des Capucines*. Questo corteo accenderà gli animi, che si scateneranno, in seguito, in tutta Europa, nella Rivoluzione del 1848.

<sup>99</sup> Tanto meglio. (n.d.t.)

<sup>100</sup> La maggior parte del clero parteggiava per la fazione legittimista.

<sup>101</sup> Il mito della rivoluzione che, come Saturno, divorò i suoi figli, perchè non lo detronizzassero, era una delle speranze degli sconfitti. Esso si riferisce al periodo del Terrore, a seguito della Rivoluzione del 1789.

I grandi banchieri parigini erano, per la maggior parte, molto legati alla monarchia degli Orléans. Heine, probabilmente, si riferisce, qui, a Laffitte, il più brillante rappresentante dell'alta finanza, che, dopo aver partecipato alla Rivoluzione di Luglio, fu presidente del consiglio dal novembre 1830 al marzo 1831. Privo di capacità politiche, sistemò le finanze e riportò all'ordine le strade della città, non avendo cura dei suoi interessi privati durante l'exkursus politico. Casimir Périer, d'impostazione liberale durante la Restaurazione, poi successore di Laffitte dimissionario, dimostrò di possedere, invece, ben altre capacità. Egli sognava un regime semi-parlamentare, con un esecutivo forte e fondato sulla massima di Thiers, ossia un regime in cui "il re regni ma non governi". Tentò di arginare il potere di Luigi Filippo, ma fu vittima dell'epidemia di colera, che flagellò Parigi nel 1832.

<sup>102</sup> A qualsiasi costo. (n.d.t.)

<sup>103</sup> Durante la Restaurazione, si verificò una profonda separazione tra i diversi strati dell'alta società parigina ed i Legittimisti, che non si ritirarono nei loro castelli in provincia, ma a partire dalla Rivoluzione di Luglio vissero nel quartiere *Faubourg Saint-Germain* nel VII arrondissement di Parigi.

- 
- <sup>104</sup> Ciò evidenzia l'infantilismo politico di molti Legittimisti, ma si rivela incongruente con i fatti storici. Il 26 luglio 1830 iniziò l'insurrezione, a causa della reazione dei giornalisti e degli avvocati della sinistra alle *Ordinanze di Saint-Cloud*, da parte di Carlo X. Solo più tardi gli industriali ed i commercianti liberali licenziarono il loro personale incitandolo alla resistenza.
- <sup>105</sup> E del resto è stato il sole. (n.d.t.)
- <sup>106</sup> Si tratta del famoso *Julisonne*, sole di luglio, che Heine celebrò instancabilmente dall'agosto 1830. (Cfr. DHA, 11, pg. 43/472 e pg. 48). L'autore mescola, qui, la relazione sugli avvenimenti storico-artistici, con il panegirico su Parigi, città eletta dalla storia.
- <sup>107</sup> La presa della Bastiglia, simbolo del potere assolutistico-feudale nella Francia dell'*Ancien régime*, avvenne il 14 luglio 1789 e dette inizio della Rivoluzione Francese.
- <sup>108</sup> Il 26 luglio 1830 apparvero sul *Moniteur* le *Ordinanze di Saint-Cloud* emanate da Carlo X. Esse prevedevano lo scioglimento della Camera, la censura della stampa e la modifica del diritto elettorale. Questi decreti furono la scintilla per lo scoppio della Rivoluzione di Luglio.
- <sup>109</sup> Qui termina la traduzione in italiano del capitolo dedicato a Delacroix, in Fritz Mende (a cura di), *Heinrich Heine. La scienza della libertà. Scritti politici*, traduzione di Alberto Scarponi, Roma 1972, pg. 71-73.
- <sup>110</sup> L'edizione del presente saggio apparsa, inizialmente, sul *Morgenblatt für gebildete Stände* tra l'ottobre ed il novembre 1831, menziona il bonapartista Auguste Barthélemy (1794-1867) come il poeta a cui si riferisce Heine in questo verso, ed in particolare alla sua poesia *Le Mois de juillet ou La fête du soleil*, pubblicata nella rivista satirica in versi *Némésis*, fondata assieme a Joseph Méry. I versi in questione sono: "A l'aube du grand jour, de ma voix sibylline, / J'ai convoqué Paris sur la haute colline; / [...] C'est l'heure solennelle où la ville étonnée / S'unit à l'astre saint par un grand hyménée." (Trad.it.: "All'alba del grande giorno, della mia voce sibillina, / ho convocato Parigi sull'alta collina; / [...] È l'ora solenne in cui la città meravigliata / Si unisce all'astro santo grazie ad un grande inno." [trad. di chi scrive]). Cfr. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. XIV, 1831.
- <sup>111</sup> Il *buncitoro* era la grande galea di stato dei dogi di Venezia, ornata di sculture auree. Il doge vi si imbarcava ogni anno, nel giorno dell'Ascensione di Cristo, per celebrare il matrimonio della sua città con il mare Adriatico, lanciando, nelle acque del Lido di Venezia, un anello benedetto. Alla cerimonia partecipavano le autorità pubbliche, il corpo diplomatico ed il nunzio apostolico.  
Il termine *buncitoro* deriva dal veneziano *buzino d'oro*, latinizzato nel Medioevo come *bucentaurus*, dal nome di una creatura mitologica simile al centauro, ma con corpo bovino.
- <sup>112</sup> Come già accennato nella nota 100, Casimir Périer, Presidente del Consiglio dal 13 marzo 1831, era risoluto a ristabilire l'autorità del governo. Copiose pagine dei *Französische Zustände* sono dedicate a delineare il ritratto e la linea politica di questo illustre protagonista della storia francese, la cui importanza era riconosciuta pubblicamente al tempo del Salon. Cfr. DHA, 12/1, pp. 65-226.
- <sup>113</sup> Alexandre Gabriel Decamps (Parigi 1803-Fontainebleau 1860), di origine parigina, frequentò la scuola di Étienne Bouhot. Inizialmente si esercitò, eseguendo copie di illustri pittori esposti al *Louvre*, tra cui Rembrandt e Poussin. I suoi primi dipinti, *Arabi dinanzi una casa* (1823) e i *Janissaires* (1827), sono pitture di genere, che dimostrano l'interesse del pittore per la natura ed i soggetti orientali. Decamps viaggiò molto, per perfezionare il suo stile. Dapprima in Svizzera, poi in Grecia, per raggiungere, infine, il Medio Oriente, a Costantinopoli e a Smirne tra il 1827 e il 1828. In questi luoghi egli osservò gli usi ed i costumi locali e le bellezze naturali, che riprodusse nei suoi dipinti, una volta ritornato in Francia. A Parigi, quindi, espose una serie di opere di soggetto esotico, come *La maison turque*, venendo equiparato a Delacroix, pur essendo considerato uno degli iniziatori della scuola parigina di transizione tra Romanticismo e Realismo. La sua pennellata pesante e monocromatica è un tratto distintivo di questa prima fase, come dimostra il suo dipinto più rappresentativo *La défaite des Cimbres* (1833).



---

Dopo aver subito l'influenza di Tiziano e Raffaello durante un viaggio in Italia, si dedicò anche ad opere di soggetto religioso, come in *Mosè salvato dalle acque* (1837).

Dei cinque dipinti che Decamps espose al Salon del 1831, Heine scelse di occuparsi solo di due di essi.

- <sup>114</sup> Heine si riferisce al dipinto *L'hôpital des chiens galeux*, esposto da Decamps al Salon del 1831, ma già ritirato il 12 giugno. Gli altri dipinti, parimenti allontanati dall'esposizione, furono: *Hadji-Bey, chef de la police de Smyrne, faisant sa ronde* o *Patrouille turque*, *Halte d'animaux savants*, *Bohémiens en caravane*, *Hôpital des galeux* e *Maison turque*. A riguardo Gustave Planche, costernato per questo fatto, si espresse, tuttavia, positivamente nei confronti dei dipinti che sostituirono quelli sopra citati: "Ils réunissaient toutes les qualités qui distinguaient les premiers." (Trad. it.: "Essi riunivano tutte le qualità che distinguevano i primi" [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, vol. 12/2, pg. 563.
- <sup>115</sup> Si tratta del dipinto *Maison turque*, già menzionato nella nota precedente. A riguardo, Gustave Planche scrisse: "Sa *Maison turque*, exécutée dans un sentiment d'exquise et intime naïveté, ne laisse rien à désirer sous le rapport de l'harmonie et de la lumière. Les murs crayeux et chauds se mirent dans l'eau, l'eau frémit et se plisse, les barques se balancent. Il y a sur toute la toile une vérité d'ensemble et de détail, un bonheur et une puissance d'exécution que rien ne saurait surpasser." (Trad. it.: "La sua *Maison turque*, realizzata con un sentimento di ingenuità squisita ed intima, non lascia nulla a desiderare riguardo l'armonia e la luce. I muri di creta e chiari si riflettono sull'acqua, l'acqua fremit e s'increspa, le barche si dondolano. In tutta la tela regna una verità d'insieme e del dettaglio, una felicità e una potenza d'esecuzione che niente potrà superare." [trad. di chi scrive]) Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 76.
- <sup>116</sup> Heine si riferisce al dipinto *Hadji-Bey, chef de la police de Smyrne, faisant sa ronde*, chiamato anche *La Ronde de Smyrne* o *Patrouille turque*. Sembra che Heine non si sia servito di nessun modello per questa briosa descrizione.
- <sup>117</sup> Poliziotti, soldati al servizio di una sola persona. In origine popolo della Tessaglia meridionale, il cui re, secondo la leggenda greca, era Achille e che egli portò a combattere nella guerra di Troia.
- <sup>118</sup> Il *bastinado* era un metodo di tortura di origine spagnola, praticata in Oriente e consistente nel colpire le piante dei piedi della vittima con verghe o stringhe, per infliggere il massimo dolore.
- <sup>119</sup> Lo stile di Decamps non fu apprezzato da tutta la critica per la sua originalità e per la sua talentuosità, che lo portavano a realizzare dipinti simili a schizzi. Tra gli ammiratori di questo pittore, oltre a Heine, anche Gustave Planche gli dedicò parole benevolenti: "M. Decamps est un artiste privilégié. [...] Quoi qu'il fasse et qu'il invente, la composition échappée à son pinceau est toujours facile comme une improvisation, et sévère comme une idée longuement méditée." (Trad. it.: "Decamps è un artista privilegiato. [...] Qualsiasi cosa egli faccia ed inventi, la composizione sfuggita dal pennello è sempre facile come un'improvvisazione, ed austera come un'idea a lungo meditata." [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*, Paris 1831, pg. 76. Planche si riferì a Decamps, come al "Paganini della pittura", in quanto egli ravvisava nella sua pittura lo stesso fascino incantevole della musica del compositore italiano.
- <sup>120</sup> Auguste Jal (1791-1873), critico e scrittore autorevole, era amico del giovane Hugo e sostenitore del Romanticismo. Incline, per natura, alla moderazione ed alla riservatezza, ripugnava ogni arditezza e discostamento dalla consuetudine. Egli curò gli opuscoli del *Salon* del 1819, 1824 e 1827. Nel 1832, inoltre, pubblicò un'opera in tre volumi, con il titolo *Salon de 1831: ébauches critiques*. Heine, che nella versione francese dei *Französische Maler* omise il nome Jal, allude alle parole di costui, apparse nella rivista satirica repubblicana *Le Figaro* il 13 agosto 1831, a proposito della *Patrouille turque*: "Les petits enfants à la lice me paraissent bien préférables à la *Patrouille turque* dont je ne puis admirer que le sentiment de couleur. Ces masques qui courent, ce cheval qui galoppe sur le ventre, je ne saurais les admirer, je ne les comprends pas. Je sais bien que c'est ma faute, et que cela vient de ce que je n'ai pas de génie; mais le génie, diable! n'en a pas qui veut. Voilà pourquoi la critique est si souvent au-dessous de sa mission; elle manque de l'intelligence sublime qu'il lui faudrait pour saisir toutes les

beautés des oeuvres de l'art. Un peintre a compris parfaitement notre indigence, à nous autres pauvres juges, et il a affiché notre sentence dans un de ses tableaux: 'Ami, Dieu seul peut juger un tableau.'" (Trad.it.: "I fanciulli alla lizza [dipinto di Decamps, n.d.t.] mi sembra più preferibile alla *Patrouille turque*, della quale posso ammirare solo il sentimento del colore. Queste figure che corrono, questo cavallo che galoppa sul ventre, non saprei ammirarli, non li comprendo. So che la colpa è mia, e che la causa di ciò è che manco di genio; ma il genio, diamine, non ce l'ha chi vuole. Ecco perché la critica è così spesso al di sotto della sua missione; manca dell'intelligenza sublime di cui avrebbe bisogno per cogliere tutte le bellezze delle opere d'arte. Un pittore [Antoine Wiertz, che aveva esposto il dipinto n. 3161 al *Salon*, n.d.t.] ha compreso perfettamente la nostra indigenza, di noialtri poveri giudici, e ha affisso la nostra sentenza in uno dei suoi quadri: 'Amico, solo Dio può giudicare un dipinto.'" [trad. di chi scrive]) Cfr. *Le Figaro*, 13.8.1831.

Decamps collaborava con *Le Figaro* ed vi eseguì caricature, pubblicate tra il 1830 e il 1831.

<sup>121</sup> La traduzione italiana di questo paragrafo si trova in Paolo Chiarini, *Romanticismo e Realismo nella letteratura tedesca*. Padova 1961, pg. 40.

<sup>122</sup> In questo concetto è evidente l'influenza di August Wilhelm Schlegel, le cui lezioni Heine seguì a Bonn tra il 1819 e il 1820. Lo stesso pensiero è espresso, anche, nella lettera del 26 maggio 1825 a Christiani e in quella del 1 luglio 1825 a Moser.

<sup>123</sup> Qui termina la prima parte della traduzione italiana sul saggio riguardo Decamps, realizzata da P. Chiarini. Cfr. nota 121.

<sup>124</sup> Riguardo la funzione della critica d'arte, il dibattito era molto acceso, all'epoca, in Francia. I sostenitori della tradizione classica si scontrarono con l'innovazione romantica. In modo particolare si discuteva sulla priorità del disegno o del colore, a discapito della tematica affrontata dall'opera in esame. Si radicò, quindi, la convinzione che i criteri normativi su cui si basava la critica svolgessero una funzione sterilizzante sull'opera d'arte. Gustave Planche rivendicò un'assoluta autonomia della critica, illustrando le difficoltà incontrate nello svolgere questo compito: "Dès qu'on a pris le parti de ne pas réduire tous ses jugements à des "oui" ou à des "non", la besogne change d'aspect et devient singulièrement a^pre et ardue. Si l'on ne veut pas formuler son avis par le rire de l'ignorance ou la moue du dédain, si l'on veut et si l'on ose pénétrer dans les entrailles me^mes d'une oeuvre, en faire le tour, l'envisager sous toutes ses faces, voir non seulement ce qu'elle est, mais se demander quelle elle pourrait e^tre, pour en conclure ce qu'elle devait e^tre, alors on s'effraye bien vite de la ta^che qu'on a entreprise. [...] Vue de cette facon, la critique est peut-e^tre une entreprise surhumaine." (Trad. it.: "Non appena si è deciso di non ridurre i propri giudizi a dei "sì" o a dei "no", il compito cambia aspetto e diviene straordinariamente acerbo e duro. Se non si vuole formulare il proprio parere deridendo l'ignoranza e facendo smorfie di sdegno, se si vuole e si osa penetrare nelle viscere di un'opera, farne il giro, esaminarla sotto tutti i suoi aspetti, vedere non solo quello che essa è, ma domandarsi come potrebbe essere, per concludere quello che doveva essere, allora ci si spaventa, ben presto, del compito che si è intrapreso. [...] Considerata in questo modo, la critica è, forse, un'impresa sovrumana." [trad. di chi scrive]). Cfr. *DHA*, Vol. 12/2, pg. 565. Questo pensiero è quello condiviso da Heine in questo paragrafo.

<sup>125</sup> Wolfgang Menzel (1798-1873) fu un pubblicista, storico-letterario e poeta tedesco. Pubblicò dal 1826 un'appendice di argomento letterario al *Morgenblatt für gebildete Stände*, fece parte delle corporazioni studentesche, scontrandosi, tuttavia, con gli scrittori del cosiddetto *Junges Deutschland*. La sua polemica contro questa scuola, a cui apparteneva anche Heine, contribuì al divieto del 1835, da parte del Bundestag tedesco, di pubblicare gli scritti di questa corrente. Heine si riferisce, qui, all'opera di Menzel *Die deutsche Literatur* (1828): „Titanen brauchen keine Fechtschule, weil sie doch jede Parade durchschlagen.“ (Trad. it.: "Ai Titani non servono lezioni di scherma, poichè essi trafiggono ogni parata." [trad. di chi scrive]). Cfr. Wolfgang Menzel, *Die deutsche Literatur*, I Parte, Stuttgart 1828, pg. 29.

- 
- <sup>126</sup> Questo periodo è tradotto in italiano da Luca Crescenzi in: P. Chiarini, A. Venturrelli, R. Venuti, *La città delle parole. Lo sviluppo del moderno nella letteratura tedesca*. Napoli 1993, pg.136.
- <sup>127</sup> Il termine *selam* o *salem* definisce, secondo la simbologia dell'harem orientale, un mazzo di fiori o, in generale, un omaggio, a cui sono attribuiti significati simbolici.
- <sup>128</sup> Questa storia fu inventata da Heine nello stile di *Le mille e una notte*. In effetti, l'autore condivise con la sua generazione la predilezione per l'Oriente, rafforzata dalla lettura del *West-östlichen Diwan* di Goethe. In *Die Romantische Schule* Heine paragonò il *Divan* ad un *selam*, che l'Occidente ha inviato all'Oriente. Cfr. DHA, 8, pp. 161/1332.
- <sup>129</sup> Secondo la tradizione orientale, il re ebreo Salomone avrebbe forgiato un anello, che conferiva al suo possessore dei poteri segreti, come la saggezza e virtù magica.
- <sup>130</sup> Kizlar Agha era il capo degli eunuchi, a cui era affidata la custodia dell'Harem imperiale dei sultani ottomani a Costantinopoli. Nella frase successiva l'attacco alla critica accademica rimanda, nuovamente, a Jal. Cfr. nota 120.
- <sup>131</sup> Probabilmente Heine si riferisce a Carl Friedrich v. Rumohr (1785-1843), del quale si parlerà in seguito.
- <sup>132</sup> La traduzione italiana di questo paragrafo si trova in P. Chiarini, *Romanticismo e Realismo nella letteratura tedesca*. Padova, 1961, pp. 40-41. Il concetto di Soprannaturalismo deriva dal dibattito teologico del XVIII secolo e definisce la fede in una rivelazione soprannaturale. Nei dizionari dell'epoca di Heine il termine „Supernaturalist” viene spiegato con l'espressione „Offenbarungsgläubiger” (“chi crede nelle rivelazioni”). Cfr. J. F. Schaffer, *Neues französisch-deutsches und deutsch-französisch Wörterbuch*. Hannover 1836 e seg., Parte II, vol. 3, pg. 324. In passato, nel discorso *Über das Verhältnis der bildenden Künstler zu der Natur*, tenuto il 12 ottobre 1807 di fronte all'Accademia delle Scienze di Monaco, Schelling aveva espresso l'idea che non solo la religione, ma anche l'arte fosse strettamente legata alle rivelazioni. Il filosofo distanziava l'arte dal semplice spirito della natura, e definiva l'anima come mezzo per percepire le rivelazioni. Egli scrisse: „Die Malerei macht die Seele zum leidenden Organ höherer Offenbarungen.“ (Trad. it.: “La pittura rende l'anima l'organo sofferente delle più alte rivelazioni.” [trad. di chi scrive]). Cfr. Arnold Bergsträsser (a cura di), *Über das Verhältnis der bildenden Künstler zu der Natur*, Marbach 1954, pg. 43). Heine, quindi, influenzato dal pensiero di Schelling, formula la propria teoria sulla genesi di un'opera d'arte. In precedenza, nel presente saggio, egli ha asserito come l'elemento razionale funga da ordinatore dell'impulso dell'ispirazione, non partecipando all'atto creativo, ma intervenendo, poi, in un secondo momento. Così la realtà oggettiva della natura è, per Heine, solo un riferimento, che fa da sfondo alle possibilità immaginative dell'artista. Perciò egli stesso si definisce “soprannaturalista”, poiché trova le idee ed i simboli, che a loro appartengono, nell'interiorità e non nella natura esterna. In *Die Romantische Schule. Erstes Buch* Heine scrisse: „Mit diesem Namen [Rationalisten] bezeichnet man in Deutschland diejenigen Leute, die der Vernunft auch in der Religion ihre Rechte einräumen, im Gegensatz zu den Supernaturalisten, welche sich da, mehr oder minder, jeder Vernunft Erkenntnis entäußert haben.“ (Trad. it.: “Con questo nome [razionalisti] si definiscono in Germania quelle persone, che concedono alla ragione i suoi diritti anche nella religione, in contrasto con i soprannaturalisti, che, più o meno, si allontanano da ogni conoscenza razionale.” [trad. di chi scrive]) Cfr. DHA, 5, pg. 125.
- <sup>133</sup> Heine si riferisce allo storico dell'arte Rumohr, che scrisse le *Italienische Forschungen*, pubblicate tra il 1827 e il 1831. In particolare, si fa, qui, riferimento al capitolo iniziale della prima parte dell'opera, in cui l'autore si occupò della fonte da cui si originano gli stimoli creativi dell'artista. „Darlegen wollte ich, daß die Formen, vermöge deren Künstler ihre Aufgaben, die sinnlichsten, wie die geistigsten, darstellen, ohne einige Ausnahme in der Natur gegebene sind [...] Ferner habe ich gezeigt, [...] daß die Darstellung der Kunst auch da, wo ihr Gegenstand der denkbar geistigste ist, nimmer auf willkürlich festgesetzte Zeichen, sondern durchhin auf einer in der Natur gegebenen Bedeutsamkeit der

---

organischen Formen beruhe [...]. Dagegen bestand ich [...] auf den Grundsatz: daß Künstler sich dem Eindruck der natürlichen Formen ganz rückhaltlos hingeben müssen, sowohl weil diese die einzigen allgemeinfaßlichen Typen aller Darstellung durch die Form in sich einschließen [...].“ (Trad. it.: “Volevo spiegare, che le forme, in virtù delle quali gli artisti presentano i propri lavori, i più sensoriali come i più mentali, sono presenti in natura senza eccezioni [...]. Ho, inoltre, dimostrato, [...] che la rappresentazione d’arte anche laddove il suo oggetto sia il più mentale possibile, non si fonda mai su simboli fissati arbitrariamente, ma su di un significato delle forme organiche, presente in natura [...]. Invece insisto [...] sul principio: che l’artista si debba dedicare senza alcuna riserva all’impressione delle forme naturali, perché queste includono in sé, per mezzo della forma, i modelli di ogni rappresentazione, comprensibili a tutti.” [trad. di chi scrive]). Cfr. Carl Friedrich v. Rumohr, *Italienische Forschungen, Zur Theorie und Geschichte neuer Kunstbestrebungen*, vol. I, Berlin/Stettin, 1827-1831.

Rumohr non sostenne, quindi, un punto di vista strettamente “naturalistico” e si scagliò, in particolare osservando le opere di Raffaello, contro un’imitazione della natura ottusa ed indifferente. Di fronte al concetto d’arte idealistica di Winckelmann e ad una rappresentazione naturalistica del brutto di Caravaggio, difese un’imitazione della natura in senso più alto, che ricerca il bello dietro le forme, che corrispondono alle immagini interiori.

<sup>134</sup> Termina qui la traduzione italiana di questo paragrafo. Cfr. nota 132.

<sup>135</sup> A tal proposito Gustave Planche scrisse riguardo il dipinto *Patrouille turque*: “L’artiste abuse parfois, et avec une sorte d’entêtement, de l’opposition des fonds et des têtes. [...] Cette manière, qui saisit d’abord, et qui donne à la composition une singulière clarté, a cependant de graves inconvénients: elle ôte à la toile [...] toute espèce de profondeur.” (Trad. it.: “L’artista abusa talvolta, e con una sorta di testardaggine, dell’opposizione di fondi e di teste. [...] Questa maniera, che coglie dappincipio, e che dona alla composizione una singolare chiarezza, ha tuttavia dei gravi inconvenienti: essa toglie alla tela [...] ogni genere di profondità.” [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*, Paris 1831, pp. 78-79. Heine giudicò, tuttavia, positivamente lo stile peculiare di Decamps.

<sup>136</sup> Dal 1738 furono intrapresi gli scavi archeologici di Ercolano, sovvenzionati da Giuseppe Bonaparte e da Gioacchino Murat. Heine non li visitò personalmente, ma ne era a conoscenza grazie alle incisioni dell’epoca illustranti le immagini degli affreschi e delle opere d’arte di questo sito. Anche le relazioni di Winckelmann del 1762 e del 1764 perfezionarono le informazioni al riguardo.

<sup>137</sup> Prima di appassionarsi all’Oriente, Decamps era stato un caricaturista, come già espresso nella nota 120. L’arte della caricatura, all’epoca fiorente, produsse anche litografie colorate, che colpivano agli occhi per lo stridente contrasto di colori. Di essa Heine trattò nei *Französische Zustände*.

<sup>138</sup> William Hogarth (1697-1764), pittore, calcografo, ritrattista ed iniziatore della pittura moderna inglese. Heine visitò la *National Gallery* di Londra nell’aprile del 1827, dove probabilmente ammirò il ciclo di sei dipinti, intitolato *Marriage à la mode* (1744). La predilezione per i dipinti luminosi di Decamps spiega, forse, la reazione di Heine al cospetto dei dipinti di Hogarth.

<sup>139</sup> Heine si riferisce alla Francia della Monarchia di Luglio. La situazione politica è all’origine dell’estetica coscienza di sé, che possiede l’autore.

<sup>140</sup> Questa tonalità, scoperta solo all’inizio del XVIII secolo, indica un colore blu scuro. L’espressione *grüne Galle* vuole colpire ulteriormente l’immaginazione del lettore.

<sup>141</sup> Émile-Aubert Lessore (Parigi 1805-Marlotte 1876), allievo di Ingres, fu pittore, litografo, incisore di acqueforti, ma soprattutto acquerellista. Egli espose le sue opere al *Salon*, dal 1831 al 1869, senza raggiungere, tuttavia, la celebrità. Dal 1851 si dedicò alla decorazione della porcellana a Sèvres, dove produsse meravigliosi vasi, acquistati dall’imperatore di Russia nel 1853. Si trasferì, in seguito, in Inghilterra, dove lavorò presso la famosa manifattura Wedgwood, per poi ritornare in Francia, dove si ritirò a Fontainebleau.

---

<sup>142</sup> Il titolo del dipinto in questione è *Le jeune frère malade*, che colpì i visitatori più degli altri sette dipinti esposti dal pittore al *Salon* del 1831. Il dipinto raffigurava un giovane savoiaro malato, rannicchiato su un letto scadente ed assistito dal fratello. Al quadro venne tributata la stessa simpatia dimostrata alla gioventù della provincia, flagellata dalla povertà. Nel suo giudizio Heine si avvicina ad Ambroise Tardieu, che negli *Annales du Musée. Salon de 1831*, pur criticando le debolezze tecniche del dipinto, lo celebrò come una toccante “*élegie savoiarde*” (“elegia savoiarda”). Cfr. Ambroise Tardieu, *Annales du Musée. Salon de 1831*, Paris 1831, pg. 226.

Gustave Planche, pur criticando la crudezza della rappresentazione, sottolineò lo spirito e l’atmosfera di quest’opera: “Tout, dans ce tableau, est empreint d’une touchante et profonde naïveté; la tête et les épaules de l’enfant alité sont d’une indication heureuse: on y lit sans peine la fièvre et la souffrance; la figure de son frère, assis près de lui, respire un pieux attendrissement, un intérêt empressé et en même temps une admirable résignation: c’est une pathétique et douloureuse *élegie*.” (Trad. it.: “Tutto, in questo dipinto, è intriso di una toccante e profonda ingenuità; la testa e le spalle del ragazzo, costretto a letto, sono ben riusciti: vi si legge facilmente la febbre e la sofferenza; la figura del fratello, seduto al suo capezzale, emana un pio intenerimento, un interesse premuroso e, allo stesso tempo, una rassegnazione ammirevole: è un’*élegia* patetica e dolorosa” [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 135.

<sup>143</sup> Il pittore spagnolo Bartolomé Estéban Murillo (1618-1682) fu una delle figure più importanti della pittura barocca spagnola. Pittore di genere, egli è conosciuto per le sue raffigurazioni di fanciulle e ragazzi di strada, zingari o mendicanti, che comportano uno studio approfondito sulla vita popolare. Heine conosceva Morillo per aver ammirato alcuni suoi dipinti esposti a Monaco e al *Louvre*. DHA, 8, pg. 1327.

<sup>144</sup> Cfr. Hamlet III, 2.

<sup>145</sup> Jean-Victor Schnetz (Versailles 1787-Parigi 1870), pittore di origine svizzera, fu allievo di David, frequentò gli atelier di Gros e di Gérard e fu amico di Théodore Géricault. Verso il 1820 arrivarono i primi incarichi pubblici, come la decorazione di chiese e di monumenti. Durante la Monarchia di Luglio, nel 1837, fu accolto nell’*Accademia delle Belle Arti* e tra il 1841 ed il 1846 diresse l’*Accademia* di Francia a Roma, carica che tornò, poi, a ricoprire dal 1853 al 1866. Schnetz si dedicò alla pittura di soggetto religioso, ma anche alle scene di genere, in particolare alla vita popolare italiana. Il dipinto, che Heine si appresta a descrivere, illustra entrambi i soggetti: *Des malheureux implorant le secours de la Vierge* (1831), *Musée du Louvre*, Paris. Schnetz presentò al *Salon* del 1831 dieci dipinti.

<sup>146</sup> Heine esprime, qui, l’opinione condivisa dalla maggior parte della critica. *L’Artiste* così scriveva: “Si l’on prend les ouvrages de M. Schnetz morceau par morceau [...] il manque d’unité et d’air. Trop soigneux des détails, [M. Schnetz] ne me paraît pas assez songer aux masses.” (Trad. it.: “Se si prendono le opere di Schnetz, esemplare per esemplare, [...] manca d’unità e d’aria. Troppo accurato nei dettagli, [Schnetz] non mi sembra pensare abbastanza al volgo.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *L’Artiste*, I semestre, 1831, pg. 283. Gustave Planche osservò: “Le plis des vêtements manquent de souplesse et de légèreté. [...] Il n’y a pas d’espace. [...] Les têtes de M. Schnetz sont indiquées par des lignes très pures, très simples, très heureuses, mais souvent trop simples malgré leur bonheur. (Trad. it.: “Le pieghe delle vesti mancano di elasticità e di leggerezza. [...] Non v’è spazio. [...] Le teste di Schnetz sono accennate da delle linee molto pure, molto semplici, molto allegre, ma spesso troppo semplici malgrado la loro felicità.” [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 49.

<sup>147</sup> Schnetz e Robert, che si trovavano entrambi a Roma, furono citati contemporaneamente dalla critica, come i più fedeli interpreti della loro patria d’elezione. Perciò furono preferiti ai loro colleghi di Parigi. Nell’articolo del I maggio 1831, Delécluze affermò che Robert e Schnetz rappresentavano una scuola, le cui opere erano un piacere unico, un “*plaisir vrai, doux et tranquille*” (“un piacere vero, dolce e tranquillo”). Cfr. *Journal des Débats*, 1.5.1831.

<sup>148</sup> Le mostre del *Salon* tributavano omaggi pubblici, con lo scopo di guadagnare vendite delle opere o commissioni per gli artisti. Nel 1831 vennero consegnate tre

---

croci della Legion d'onore, 104 medaglie, 16 artisti ricevettero incarichi dal governo e 100 opere furono vendute.

- <sup>149</sup> Louis Léopold Robert (La Chaux-de-fonds 1794-Venezia 1835) fu un pittore svizzero. Allievo di David, nel cui atelier iniziò a dipingere e ad incidere, si stabilì successivamente in Italia, che rese la sua patria d'elezione e da cui inviò opere ai Salon, riscuotendo l'approvazione del pubblico. Nel 1831 trionfò al *Salon* di Parigi con la tela *Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins*, ricevendo la croce della Légion d'honneur, consegnatagli dal re di Francia in persona. L'*Allgemeine Zeitung* così si espresse a proposito di Robert: „Robert ist der König unter den Malern, die etwas ausgestellt haben“ (trad.it.: “Robert è il re dei pittori, che hanno esposto qualcosa” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Allgemeine Zeitung*, 5.7.1831. Come il pittore Schnetz, a cui era legato da una profonda amicizia, anche Robert si dedicò alla pittura di soggetto religioso e alle pitture di genere. In virtù delle sue raffigurazioni di paesani italiani, fu considerato l'iniziatore del quadro di costume italiano nella pittura francese, interpretando l'Italia di quell'epoca. Robert presentò al *Salon* del 1831 dieci dipinti, ma solo di tre di essi Heine si occupò nel presente saggio.
- <sup>150</sup> Heine sembra subire, in questo tentativo di storicizzazione, l'influenza di Hegel. Infatti, nell'opera del filosofo intitolata *Aesthetik*, si può ravvisare la storicizzazione, con accenni ai mitici inizi dell'arte, come l'inquadrimento della pittura di genere olandese nell'ambito della cultura protestante.
- <sup>151</sup> Frans van Mieris il vecchio (1635-1681) fu un pittore olandese. Egli dipinse scene di genere dell'alta borghesia con una cura del dettaglio miniaturistica e colori tenui. Assieme a Dou è considerato l'artista più rilevante della scuola di Leida. Nella pinacoteca di Monaco è esposta la sua *Lautenspielerin*.
- <sup>152</sup> Kaspar Netscher (1639-1684) fu un pittore olandese, specializzato nel ritrarre tappeti, broccati e sete, utilizzando colori caldi. Nelle gallerie visitate da Heine erano esposti i suoi migliori dipinti, tra cui: *Dame mit Papagei*, alla *Pinacoteca di Monaco* e *Mütterliche Unterweisung*, alla *National Gallery* di Londra.
- <sup>153</sup> Jan Steen (1626-1679) fu un pittore olandese, citato da Heine, con particolare stima, nel secondo capitolo di *Schnabelewopski*, in cui venne paragonato a Raffaello. Egli fu molto popolare per le sue scene di genere, per i soggetti mitologici e biblici, nature morte, paesaggi ed autoritratti. La vena ironica, l'abbondanza di colore e l'introspezione psicologica contraddistinguono il suo stile.
- <sup>154</sup> Si tratta del pittore olandese Gerard Dou o Dow (1626-1675), allievo di Rembrandt, la cui influenza è palese nel suo capolavoro *La femme hydropique*. Fu il maestro di Mieris e di Netscher e scelse di rappresentare scene di genere, tratte dalla vita quotidiana della piccola borghesia.
- <sup>155</sup> Adriaen van der Werff (1659-1722), pittore olandese favorito del duca di Wolfenbüttel e del principe elettore del Palatinato, trattò principalmente soggetti mitologici e biblici, ma anche pitture di genere ed autoritratti. La minuziosa cura del dettaglio e una raffinata sensualità delle figure contraddistinguono le sue opere.
- <sup>156</sup> Questo excursus sulla pittura olandese di genere del XVII secolo deriva, probabilmente, dalle impressioni che Heine ricevette nel corso delle sue visite a diverse gallerie d'arte, durante il suo breve viaggio in Olanda nell'agosto 1827. Dopo aver citato i nomi di alcuni pittori noti, ne menziona i tratti distintivi.
- <sup>157</sup> In originale nel testo.
- <sup>158</sup> Il mantello di velluto burgundo sembra appartenere più alla pittura spagnola e fiamminga del XVI secolo.
- <sup>159</sup> In italiano “cagnolino”.
- <sup>160</sup> Il frac si impose gradualmente come abbigliamento di gala della borghesia, dopo essere stato in voga nel 1700 solo per alcuni gruppi, come per esempio i seguaci del Werther. Heine collega la marsina al Dandy.

- 
- <sup>161</sup> Heine si riferisce alla scuola dei Nazareni, fondata a Roma all'inizio del XIX secolo da un gruppo di pittori romantici, tra cui Overbeck, Schnorr von Carolsfeld e Vogel, che si opposero al classicismo accademico, puntando ad un'arte rinnovata su basi religiose e patriottiche. I Nazareni furono appoggiati dalla cultura politica della Confederazione germanica. Cfr. DHA, 8, pp. 143/1313.
- <sup>162</sup> Heine allude alla Scuola di Monaco, che fu fondata nell'ambito dell'*Accademia reale delle arti figurative*, ed ottenne presto grande importanza nella pittura accademica. Tra i pittori più importanti si distinsero Wilhelm von Kobell ed il viennese Waldmüller. Il repertorio di questa scuola fu inizialmente la pittura di soggetto storico, poi la pittura di genere e di paesaggi. Kobell, ad esempio, si dedicò dal 1815 ad una serie di raffigurazioni delle Alpi.
- <sup>163</sup> Oltre ai vincitori dell'ambito *prix de Rome*, a cui spettava la possibilità di studiare all'*Accademia di Francia* a Roma, numerosi artisti francesi si recarono in Italia ed in particolare nella capitale, per ammirarvi le bellezze artistiche ed approfondire il loro bagaglio culturale.
- <sup>164</sup> Robert nacque nella Svizzera occidentale francofona ed apprese l'arte dell'incisione a Parigi dal suo connazionale Girardet. Il principato Neuchâtel di cui era originario divenne prussiano nel 1707, solo nel 1806 francese e dal 1814 entrò nella Confederazione elvetica come cantone della Svizzera francese. Robert si trattenne dal 1818 al 1835 in Italia, ed in particolare dal 1832 a Roma, dove trasse ispirazione per molte sue opere.
- <sup>165</sup> Le fonti non ne specificano l'identità. Nella classificazione ufficiale in Francia, la pittura di genere era considerata inferiore alla pittura di soggetto storico. Ma dal 1831 il termine di pittura storica fu ampliato, cosicché Delécluze, critico del *Journal des Débats*, ne sottolineò la comunanza con i dipinti di genere, quando questi venivano realizzati con *verve*. L'opinione di Heine riflette questa tendenza.
- <sup>166</sup> L'enunciato spiega le ragioni del successo dei dipinti realizzati in Italia. Questa produzione era caratterizzata da una nostalgia romantica, pretesto per ripetuti viaggi in questo Paese.
- <sup>167</sup> Heine descrive il dipinto di Robert *Retour du pèlerinage à la Madonna de l'Arc près de Naples* (1827), ora al *Musée du Louvre*, Parigi. Esso era già stato esposto al *Salon* l'anno precedente. Al contrario della descrizione che ne fa Heine, esso raffigura un pellegrinaggio, avvenuto durante il periodo di Pentecoste, per chiedere alla Vergine Maria un buon raccolto. Il pittore si era prefissato di illustrare ogni stagione attraverso un'allegoria presa dalla vita popolare italiana ed in questo caso volle rappresentare Napoli e la primavera. Quest'opera riscosse un enorme successo, incrementato per mezzo della litografia, ponendo le basi per la notorietà dell'artista. Jal aveva ammirato il dipinto già nel 1827 e nel 1831 annotò che si trattava di uno dei quadri di genere più riusciti, "l'un de tableaux de genre les plus complets qu'ait produits l'école française." (Trad. it.: "uno dei dipinti più completi che la scuola francese abbia prodotto." [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, vol. 12/2, pg. 572.
- <sup>168</sup> Heine descrive il dipinto di Robert *Funérailles dans la campagne romaine*, conservato presso la *Galleria d'Arte moderna*, Genova. Sembra che l'autore nutrisse una particolare predilezione per quest'opera, perché scelse di menzionarla, nonostante fosse stata relativamente trascurata dalla critica.
- <sup>169</sup> Heine si riferisce al dipinto di Robert *Arrivé des moissonneurs dans les marais Pontins*, *Musée du Louvre*, Parigi. L'opera fu apprezzata da tutta la critica. Essa fu la seconda delle quattro allegorie, che il pittore si era prefissato di rappresentare e raffigurava Roma e l'estate. Un'incisione di questo dipinto, realizzata da Paolo Mercuri, era nell'appartamento di Heine in *rue d'Amsterdam* a Parigi nel 1851, assieme a molte altre, riproducenti i quadri di Robert.
- <sup>170</sup> Questa citazione appartiene, per il tono da inno e la formulazione religiosa-secolarizzata, al Sansimonismo e rimanda alle *Lettres sur la religion et la politique* di Eugène Rodrigues: "Que toute terre chante le Seigneur [...] l'humanité entière n'est-elle pas le peuple de Dieu, et le globe n'est-ce pas la terre promise?" (Trad. it.: "Che tutta la terra canti il Signore [...] l'umanità intera non è

---

il popolo di Dio, e il globo non è la terra promessa?” [trad. di chi scrive]). Cfr. Eugène Rodrigues, *Lettres sur la religion et la politique*. Paris 1831, pg. 132.

- <sup>171</sup> L'evangelista Luca fu anche pittore e divenne, perciò, il santo protettore di quest'arte.
- <sup>172</sup> Cfr. DHA, 12/2, pp. 11-26.
- <sup>173</sup> Primi tre versi di una poesia del XVI-XVII secolo, scritta da Gabriello Chiabrera (1552-1637): “Damigella/ tutta bella,/ versa, versa quel bel vino.” In italiano nel testo.
- <sup>174</sup> L'incisione venne realizzata da Paolo Mercuri nel 1832.
- <sup>175</sup> Non ne è nota l'identità.
- <sup>176</sup> Questo paragrafo è un'ulteriore dimostrazione del punto di vista indipendente di Heine, la cui opinione cozza con l'opinione di Gustave Planche. Il critico rimprovera all'artista di aver sistematicamente preso spunto, per i suoi personaggi, dalle persone incontrate durante le sue passeggiate nella campagna romana e di averle trasferite successivamente sulla tela, dopo aver pianificato la divisione dello spazio, ottenendo “une mosaïque plus ou moins ingénieuse” (“un mosaico più o meno ingegnoso”). Cfr. Gustave Planche, *Salon de Paris*. Paris 1831 pg. 54. La parte finale della descrizione di Heine, in cui egli intenzionalmente unisce la figura sacra di Maria con quella pagana di Venere, non ha niente a che vedere con la critica d'arte.
- <sup>177</sup> La critica dell'epoca aveva ravvisato tratti della pittura di Raffaello Sanzio nelle opere di Robert. Ne *Le National* del 18 giugno 1831 si elogiarono i volti delle Madonne di Robert: “Visage de jeunes femmes où l'on retrouve le type non encore altéré des madones de Raphael.” (Trad. it.: “Viso di giovani donne in cui si ritrova il tipo non ancora alterato delle madonne di Raffaello.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Le National*, 18.6.1831.
- <sup>178</sup> Raffaello Sanzio (1483-1520) fu formato artisticamente da suo padre Giovanni de' Santi e da Pietro Vanucci, detto il Perugino, prima di realizzare i suoi capolavori a Firenze e a Roma. Heine conobbe i dipinti di Raffaello durante le sue visite alle gallerie di Monaco, Berlino, Firenze e Parigi, oltre alle riproduzioni dell'epoca. Il tema della *Madonna col bambino* fu molto caro al pittore italiano, come dimostra la sua ampia produzione artistica.
- <sup>179</sup> Quest'espressione fa riferimento al pensiero sansimoniano. Il 12 maggio 1831 *Le Globe* suddivise la storia della pittura moderna in due grandi epoche. La prima, l'*epoca cristiana*, arrivava fino all'avvento del Sansimonismo e traeva la propria ispirazione dallo spiritualismo cristiano, che plasmava ogni spirito. Raffaello aveva portato la tecnica di questo periodo artistico all'apice e molti artisti si recarono in Italia per studiare l'abilità artistica del pittore.
- <sup>180</sup> *Le Globe* descrisse similmente la religione cristiana: “La religion du Christ représentait Dieu comme un pur esprit, et le monde matériel comme le domaine du génie du mal [...]. La perfection consiste à dompter la matière, à maîtriser la chair, à dégager le plus possible l'âme de ses liens avec le corps.” (Trad. it.: “La religione di Cristo rappresentava Dio come uno spirito puro, ed il mondo materiale come il dominio del genio del male [...]. La perfezione consiste nel domare la materia, nel dominare la carne, nel liberare il più possibile l'anima dai suoi legami con il corpo.” [traduzione propria]). Cfr. *Le Globe*, 12.5.1831. Il giornale sosteneva una posizione più radicale di quella di Heine, che però fu condivisa da tutti i pittori dell'epoca, tra cui David, Girodet, Gros e Gérard.
- <sup>181</sup> Nello stesso articolo *Le Globe* affermò come i pittori contemporanei si occupassero inutilmente di soggetti cristiani, cari agli artisti durante la Restaurazione. Perciò, al *Salon* del 1831, una parte significativa delle opere esposte raffigurava ancora temi religiosi. “Ils perdent leur temps à faire des descentes de croix, des adorations des mages, et autres oeuvres chrétiennes qu'eux-mêmes ne peuvent sentir, car leur coeur n'est plus au christianisme, et devant lesquelles le peuple reste impassible comme un marbre.” (trad. it.: “Essi perdono il loro tempo a fare delle deposizioni, delle adorazioni dei magi, ed altre opere cristiane che loro stessi non



---

sopportano, perché il loro cuore non è più cristiano, e davanti alle quali il popolo resta impassibile come un marmo.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Le Globe*, 12.5.1831.

<sup>182</sup> Nella *Carta costituzionale* del 1830 l'enunciato della precedente *Carta*, ottriata da Luigi XVIII il 4 giugno 1814: “La religion catholique est la religion de France”, fu sostituito con “religion professée par la majorité des Français”, decretando la religione cattolica religione di Stato (Cfr. Articolo VI).

<sup>183</sup> In occasione dei festeggiamenti per la Rivoluzione di Luglio anche *Notre Dame* fu adornata con il tricolore. Questa parte manca nella versione francese del 1833.

<sup>184</sup> Il 14 febbraio 1831 un gruppo di antilegittimisti e anticlericali assaltarono la chiesa di *Saint-Germain l'Auxerrois*, durante una cerimonia di commemorazione del legittimista Duca di Berry, assassinato nel 1820. Il giorno seguente venne, parimenti, saccheggiata e distrutta la sede dell'arcivescovo, incolpato di nutrire simpatie legittimiste. Il mobilio, come i libri e le opere d'arte furono gettati nella Senna. Solo a stento riuscì la Guardia Nazionale ad impedire la distruzione di *Notre Dame*.

<sup>185</sup> Si tratta della dottrina sansimoniana, che Heine contribuì a diffondere. All'epoca i propagandisti di questo movimento destarono più curiosità che consenso, e contavano più simpatizzanti che fedeli convinti. I Sansimoniani si prefissarono di diffondere, anche attraverso i loro portavoce, tra cui *Le Globe*, una filosofia positiva. Inizialmente fu accantonato l'ambito metafisico. Il loro scopo scientifico-sperimentale era una riorganizzazione della vita sociale, ossia essi consideravano gli ingegneri, gli scienziati e gli artisti l'unica autorità spirituale legittima in grado di mantenere la pace tra le nazioni e di usufruire dell'universo in modo fraterno. Solo al termine della sua vita Saint-Simon capì di aver sottovalutato l'importanza della religione, perché aveva promosso una nuova religione dal motto: “Toutes les institutions sociales doivent avoir pour but l'amélioration physique et morale de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre.” (Trad. it.: “Tutte le istituzioni debbano avere come fine il miglioramento fisico e morale della classe più numerosa e della più povera.” [trad. di chi scrive]). Per cui la dottrina del Sansimonismo si manifestò, da allora, come una sorta di religione sociale senza miracoli né rivelazione soprannaturale.

Prosper Enfantin, a cui Heine dedicò nel 1835 *De L'Allemagne*, tentò di esporre per primo una metafisica sansimoniana, il cui dogma principale era un diffuso panteismo. In occasione dell'assemblea generale dei Sansimoniani dell'8 giugno 1831 affermò: “Dieu est tout ce qui est; tout est en lui, tout est par lui, nul de nous n'est hors de lui; mais aucun de nous n'est lui, chacun de nous vit de sa vie; et tous nous communions en lui, car il est tout ce qui est.” (Trad. it.: “Dio è tutto quello che c'è; tutto è in lui, tutto viene da lui, nulla è all'infuori di lui; ma nessuno di noi è lui; ciascuno di noi vive della sua vita, e tutti noi siamo in comunione con lui, perché egli è tutto quello che c'è.” [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, 8, pg. 860 e seg..

Risulta, tuttavia, discutibile se Heine abbia interpretato correttamente la vera intenzione del pittore, descrivendo i *Mietitori* di Robert.

<sup>186</sup> Secondo Wolfgang Menzel fu Walter Scott il primo scrittore a scoprire la poesia nel passato. Cfr. Wolfgang Metzler, *Deutsche Literatur*. Parte II, Stuttgart 1828, pg. 168.

<sup>187</sup> La diminuzione nella produzione di opere a soggetto sacro fu palese ai visitatori del *Salon*, dopo che durante la Restaurazione questo genere pittorico era rifiorito. In particolare, venne raffigurata la vita di San Luigi, sottolineando il legame tra trono ed altare ed alludendo leziosamente alla pia devozione dei Borboni. I pittori avevano spesso rappresentato la religiosità del volgo italiano e proprio questi dipinti dovevano accentuare il contrasto con l'effetto devastante che la lotta giacobina contro la chiesa cattolica esercitava sugli animi semplici del popolo.

<sup>188</sup> I romanzi di Walter Scott erano popolari già da oltre un decennio in tutta Europa, e questa popolarità originò la moda del romanzo storico nella giovane generazione dei romantici, grazie alle numerose edizioni e traduzioni. Théophile Gautier notò, nel suo necrologio per Eugène Delacroix, apparso ne *Le Moniteur* il 18 novembre 1864, che nel 1830 si trovava ovunque Walter Scott, sia negli atelier che negli studi. “On trouvait Shakespeare, Dante, Goethe, Lord Byron et Walter Scott dans l'atelier comme dans le cabinet d'étude.” (Trad. it.: “Si trovava Shakespeare,

---

Dante, Goethe, Lord Byron e Walter Scott nell'atelier come nello studio.” [trad. di chi scrive]. Cfr. *Le Moniteur*, 18.11.1864.

Nel 1831 Delacroix presentò al *Salon* un dipinto, che Heine non cita, *Le massacre de l'évêque de Liège*, per il quale trasse ispirazione dal romanzo di Scott *Quentin Durward* (1822).

<sup>189</sup> Paul Delaroche (Parigi 1797-Parigi 1856) fu considerato, tra tutti i pittori della sua epoca, colui che rappresentò al meglio il governo di Luigi Filippo e l'allora popolare genere di pittura storica e della ritrattistica. Durante la Restaurazione la critica giudicò positivamente le sue opere, sebbene la sua partecipazione al *Prix de Rome* fosse stata respinta, per essere un mite romantico e per la riservatezza dei suoi dipinti che infondevano una certa fiducia, in contrapposizione con l'audacia che contraddistingueva quelli di Delacroix. In occasione del *Salon* del 1831 Delaroche fu considerato il primo pittore francese dell'epoca. I suoi dipinti storici ivi esposti furono molto apprezzati e diffusi successivamente come incisioni. Heine presenta ai suoi lettori solo quattro degli otto dipinti esposti da Delaroche. Riguardo il futuro giudizio di Heine nei riguardi di Delaroche, cfr. *Lutetia XXXVIII*, DHA, 13/1 pp. 149-145, pg. 131 e seg.. In *Aphorismen und Fragmente* lo definì “Hofmaler der Geköpften” (“Pittore di corte dei decapitati”). Cfr. HSA, XII.

<sup>190</sup> Di certo Heine si riferiva a Eugène Devéria (Parigi 1805-Pau 1865), sebbene la sua pittura fosse spesso associata a quella del fratello Achille. Al *Salon* del 1827, il suo dipinto *Naissance de Henri IV* fu ritenuto, per l'enorme dimensione, per i splendidi colori e per la vivace composizione, il manifesto della nuova scuola, assieme al quadro di Delacroix *La mort de Sardanapale*. Al *Salon* del 1831 egli espose 5 dipinti di soggetto storico: *Serment du Roi à la Chambre des Députés le 9 août 1830*; *La mort de Jeanne D'Arc*; *Le Coadjuteur*; *Bal donné à Christian VII, roi de Danemark dans le salon d'Appenort, au Palais-Royal, 1768*; *Une courtisane du temps de Louis XII*.

<sup>191</sup> Charles, barone de Steuben (Bauerbach 1788-Parigi 1856) fu un pittore di origine tedesca, che godette di una buona fama in Francia, come pittore storico. Egli presentò al *Salon* del 1831 due dipinti: *Bonaparte de retour de l'île d'Elbe se présentant à ses soldats* e *Bonaparte mourant à Sainte-Hélène*. Cfr. *Journal de Débats*, 26.5.1831.

<sup>192</sup> Alfred Johannot (Offenbach-sur-le-Main 1800-Parigi 1837) presentò, al *Salon* 1831, tre dipinti: *Don Juan naufragé*; *Scène de Cinq-Mars* e *Arrestation de Jean de Crespière*. Quest'ultimo fu accolto con molto entusiasmo, per aver rappresentato una scena del tempo di Richelieu riproducendo precisamente gli abiti dell'epoca. Perciò Gustave Planche apprezzò “son scrupule à reproduire les costumes du temps.” (Trad. it.: “il suo scrupolo a riprodurre il costume del tempo.” [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 103.

<sup>193</sup> Delaroche espose i dipinti: *Edouard V, roi mineur d'Angleterre, et Richard, duc d'York, son frère puîné* o *Les enfants d'Edouard*; *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles I<sup>er</sup>*; *Le Cardinal de Richelieu conduisant au supplice Cinq-Mars et de Thou* und *Le Cardinal Mazarin mourant*. Gli ultimi due dipinti furono diffusi successivamente attraverso le incisioni di Francois Girard. Inoltre Delaroche espose il ritratto dell'attrice Henriette Sontag nel suo ruolo di Donna Anna e un dipinto dal titolo *Lecture*, oltre a ritratti e schizzi in pastello.

<sup>194</sup> Heine descrive il dipinto *Le Cardinal de Richelieu conduisant au supplice Cinq-Mars et de Thou*, conservato presso *The Wallace Collection* di Londra. Per vendicarsi di Richelieu, il cui potere minava la sua ambizione, Cinq-Mars, un favorito di Luigi XVIII, aveva ordito, assieme all'amico De Thou, una congiura, appoggiata dalla Spagna. Tuttavia il cardinale riuscì ad entrare in possesso di una copia della congiura, che lo autorizzò a giustiziare i due cospiratori. Essi furono decapitati il 12 settembre 1642 a Lione.

Il testo del catalogo della mostra (Cfr. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans exposés au musée royal le 1<sup>er</sup> mai 1831. Paris 1831*, pg. 19) così descriveva il dipinto: “Affaibli par la maladie qui le conduisit au tombeau, il remonte le Rhône de Tarascon à Lyon, traînant à sa suite, dans un bateau attaché au sien, Cinq-Mars et de Thou, qu'il veut conduire lui-même à Lyon pour les faire décapiter.” (Trad. it.: “Indebolito dalla malattia che lo conduceva alla tomba, egli risale il Reno da

---

Tarascona a Lione, trainando al suo seguito, in un battello attaccato al suo, Cinq-Mars e de Thou, che vuole condurre egli stesso a Lione per farli decapitare.” [trad. di chi scrive]). Inoltre il pittore dovette essere ispirato anche dal romanzo di Vigny *Cinq-Mars*, pubblicato nel 1826, nel cui capitolo XXV l’autore descrisse il tragitto sul Reno nello stesso modo in cui Delaroche lo riportò sulla tela.

Gustave Planche riferì di un grande numero di visitatori, che in muta ammirazione sostarono di fronte al dipinto: “Plusieurs curieux assemblés devant le *Richelieu*, ravis dans une muette extase.” (trad.it.: “Parecchi curiosi davanti al *Richelieu*, incantati in una muta estasi.” [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 19.

Heine si occupò del dipinto in questione anche successivamente, in *Lutetia*, Articolo XXXVIII (Cfr. DHA, 13, pp. 139-45).

<sup>195</sup> Heine si riferisce al dipinto *Le cardinal de Mazarin mourant* - conservato presso la Wallace Collection di Londra - per il quale Delaroche aveva trovato ispirazione nelle *Memoires* di Brenn: “Au milieu d’un cercle nombreux et brillant de grands seigneurs et de dames de la cour, il se fait montrer les cartes par une de ses nièces, qui le tient pour lui à une table de jeu placée près de son lit.” (Trad. it.: “Al centro di un cerchio numeroso e brillante di grandi signori e dame della corte, si fa mostrare le carte da una delle sue nipoti, che le tiene per lui in un tavolo da gioco vicino al suo letto.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Annales du Musée. Salon de 1831*, pg. 22. Mazarin amava molto il gioco delle carte, perciò un altro titolo per il dipinto fu *Le jeu du cardinal de Mazarin à son lit de mort*, che esprime al meglio il contrasto su cui è costruita la composizione. La resa precisa dei dettagli fu motivo di grande approvazione da parte del pubblico, che nutriva un crescente interesse per i costumi dei secoli passati.

<sup>196</sup> Durante la reggenza della regina Anna Maria Anna d’Austria nel periodo della minore età di Luigi XIV si costituì un partito politico, in opposizione al governo di Anna e del Mazzarino. Esso fu chiamato beffardamente *Fronde* (fionda), dalla fionda dei ragazzi di strada parigini.

<sup>197</sup> In francese nel testo originale. Questo tipo di pettinatura prende il nome da Marie de Rabutin-Chantal, marchesa de Sévigné (1626-1696), nota grazie allo scambio epistolare con la figlia. L’acconciatura lasciava libera la fronte, mentre i capelli ondulati o arricciati, venivano trattenuti da un nastro all’altezza delle orecchie, ricadendo poi sulle spalle.

<sup>198</sup> Il lanzicheneco era un gioco d’azzardo con due mazzi di carte e tre carte coperte. Esso prese il nome dai mercenari tedeschi e fu giocato in Francia, con il nome *lansquenet*, dal XVI secolo.

<sup>199</sup> La conoscenza di Heine riguardo il periodo storico in questione si manifesta da questi dettagli. Verso il 1650 il sonetto era divenuto un “gioco di società” alla moda nei Salon dei Précieux e Précieuses. Il brutto sonetto di Oronte nel *Misanthrope* (1666) di Molière critica questa mania, che aveva creato il pretesto per una polemica letteraria, la cosiddetta “Querelle des sonnets”.

<sup>200</sup> Heine descrive il famoso di Delaroche *Edouard V, roi mineur d’Angleterre et Richard, duc de York, son frère puîné* noto come *Les enfants d’Edouard*, conservato presso il *Musée du Louvre*, a Parigi. Il dipinto rappresenta la scena prima del loro assassinio per mano dello zio, il conte di Gloucester, il futuro Richard III, che, dopo la sua incoronazione il 6 luglio 1643, imprigionò i figli del suo defunto fratello Edoardo IV e fu probabilmente responsabile della loro morte. Lo scopo del dipinto era di suscitare una tragica emozione nello spettatore. Delaroche si era documentato scrupolosamente, per poter rappresentare il luogo ed i costumi con la massima precisione. Il dipinto fu molto apprezzato, tra gli altri anche da Délecluze. Cfr. *Journal des Débats*, 7.5.1831.

Alcuni critici, però, dimostrarono la loro disapprovazione. Jal, ad esempio, nel *Salon de 1831*, rimproverò a Delaroche l’aver dipinto teste troppo melodrammatiche e di aver curato minuziosamente ogni dettaglio, senza distinzione: “Ce soin de rendre tout de la même façon, rideaux, bois de lit, chairs et velours.” (Trad. it.: “Quella cura di rendere tutto allo stesso modo, tendaggi, il legno del letto, gli incarnati e i velluti.” [trad. di chi scrive]).

Planche volle ravvisare nel dipinto la maggiore debolezza di Delaroche, ossia il suo voler sempre essere troppo grazioso ed accurato: “E^tre souvent beaucoup trop propre, ressembler trop à de la peinture qui veut e^tre jolie et nette avant tout, et rarement à la nature.” (Trad. it.: “Essere spesso troppo pulito, assomigliare

---

troppo ad una pittura che vuole essere anzitutto graziosa e nitida, e raramente alla natura.” [trad. di chi scrive]. Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 24.

Heine resterà sempre della sua opinione positiva nei confronti del dipinto di Delaroche, e nell’articolo del 19 dicembre 1841 apparso in *Lutetia* lo definì „das Anmuthigste, was Delaroche gemalt“ (trad. it.: “il più grazioso che Delaroche abbia mai dipinto” [trad. di chi scrive]), sebbene l’avesse giudicato come il pittore di corte di tutte le maestà decapitate. Cfr. DHA, 13/1, pp. 145-149.

Il dipinto stimolò Delavigne a scrivere la tragedia *Les enfants d’Edouard* (1833), la cui scena finale rappresenta un quadro vivente di questo dipinto.

<sup>201</sup> La fonte di questo riferimento non è ravvisabile nelle opere di Sterne.

<sup>202</sup> Probabilmente Heine si riferisce a Ludwig Mycielski e a sua sorella Konstancja Mycielska-Brezawa, sposata con un parente Eugen v. Brezas. Heine conobbe entrambi all’inizio dell’agosto 1822 durante il suo viaggio in Polonia, allorchè risiedette nella loro residenza Kobylpole. (Cfr. DHA, 6, pg. 477 e seg.). Ludwig Mycielski morì il 25 febbraio 1831 durante la rivolta polacca contro la Russia zarina presso Olszynka Grochowsky, nei pressi di Praga. Praga, sulla riva destra della Vistola, fu, poi, nota come l’ultimo baluardo della rivolta nel settembre 1831.

Non è noto, se Joseph Kosinski (1753-1821), autore di ritratti per la nobiltà e morto poco prima della visita di Heine, avesse realizzato un ritratto di Mycielskis.

<sup>203</sup> Si tratta del dipinto di Delaroche *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles I<sup>er</sup>*, conservato presso il *Musée des Beaux Arts* a Ni<sup>^</sup>mes, in Francia. Questo dipinto era molto atteso dal pubblico, poiché esso fu esposto con un certo ritardo, il 2 luglio 1831. Sollevò subito grande scalpore, in quanto Delaroche aveva portato il suo stile all’apice, la sua inclinazione per i contrasti drammatici fu espressa chiaramente. Perciò i suoi avversari acuirono le critiche. Planche, ad esempio, mise in luce la povertà del dipinto: “Le *Cromwell* est [...], sous tout les rapports, la pire et la plus pauvre de toutes les oeuvres de M. Paul Delaroche. Jamais, à ce qu’il nous semble, il n’avait révélé d’une facon plus décisive et plus triste la nullité de sa pensée; jamais il n’avait démontré, avec une évidence si complète, pourquoi et comment l’adresse, si exquise et si habile qu’elle soit d’ailleurs, doit nécessairement échouer contre un sujet dramatique et simple.” (trad.it.: “Il *Cromwell* è [...], sotto tutti i punti di vista, la peggiore e la più povera delle opere di Paul Delaroche. Mai, da quanto ci sembra, egli aveva rivelato in un modo più decisivo e più triste la nullità del suo pensiero; mai egli aveva dimostrato, con un’evidenza così completa, il perché ed il come l’abilità, così squisita ed ingegnosa come d’altronde è, debba necessariamente incagliarsi contro un soggetto drammatico e semplice.” [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris, 1831, pg. 72.

Ambroise Tardieu, bendisposto nei confronti di Delaroche, parlò di lodi esagerate, che avevano anticipato l’esposizione del dipinto. Cfr. *Annales du Musée-Salon de 1831*. Parigi, 1831, pg. 14.

<sup>204</sup> Cromwell fece condannare a morte Carlo I il 25 gennaio 1649 e lo fece giustiziare il 30 gennaio.

<sup>205</sup> Allusione all’esecuzione di Luigi XVI, che Heine commenterà in seguito.

<sup>206</sup> La morte del re colpì molto l’opinione pubblica tedesca. Numerosi intellettuali, inizialmente inclini alla rivoluzione, cambiarono opinione dopo questo tragico evento.

<sup>207</sup> Questa visione manicheistica della storia contemporanea emerge anche nei *Französische Zustände* e nella poesia *Karl I.* del Romanzero. Cfr. DHA, 3/1, pg. 26.

<sup>208</sup> In contrapposizione a Planche (cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 73), che considerò l’atteggiamento di Cromwell estremamente inattendibile, Heine sembrò, invece, apprezzarlo. Più avanti nel testo, troverà questo “entsetzliche Ruhe” di grande effetto. Sembra che Delaroche esitò a lungo riguardo quale espressione avrebbe dovuto dare al suo Cromwell. Alla fine scelse un atteggiamento carico di insensibilità.

- <sup>209</sup> Nell'*Artiste* (1831, 1<sup>er</sup> semestre, p.270) si leggeva: "Tout en lui montrait et marquait d'un cachet ineffaçable le représentant du puritanisme." (trad. it.: "Tutto in lui mostrava e contraddistingueva con un timbro indelebile il rappresentante del puritanesimo." [trad. di chi scrive]). Similmente parlò *Le Journal des Débats* (2 luglio 1831) di grande semplicità: "L'auteur a mis beaucoup d'art à faire contraster l'élégance qui entoure encore le défunt avec la rudesse de manière et l'extrême simplicité des habits du survivant." (trad. it.: "L'autore ha messo molta arte nel fare contrastare l'eleganza che circonda il defunto con l'asprezza della maniera e l'estrema semplicità degli abiti del superstite." [trad. di chi scrive]). Gli *Annales du Musée-Salon de 1831* così si riferirono riguardo la figura di Cromwell: "Cromwell, guerrier puritain, vêtu de ce costume des 'te^tes-rondes' dont tout luxe était exclu, est peint avec une franchise de ton qui produit un relief complet. Cette figure sévère sort du tableau, s'empare du spectateur et l'impressionne fortement." (trad. it.: "Cromwell, guerriero puritano, vestito con quell'abito delle 'teste rotonde' dal quale era escluso ogni lusso, è dipinto con una schiettezza di tono che produce un rilievo totale. Questa figura severa esce dal dipinto, s'impossessa dello spettatore e lo impressiona fortemente." [trad. di chi scrive]). Cfr. *Annales du Musée-Salon de 1831*. Paris, 1831, pg. 15.
- <sup>210</sup> Delaroche curò sempre molto i dettagli con particolare precisione. Planche criticò questo stile minuzioso: "Les meubles, le drap mortuaire, les bottes du Protecteur ne laissent rien à désirer pour la propreté, et en même temps pour la mollesse de l'exécution. Je ne crois pas qu'il soit possible d'exécuter, plus petitement, une si grande peinture." (trad. it.: "Il mobilio, il drappo funebre, gli stivali del Protettore, non lasciano nulla a desiderare per la pulizia, e allo stesso tempo per la fiacchezza dell'esecuzione. Non credo che sia possibile eseguire in modo più meschino una così grande pittura." [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de Paris*. Paris 1831, pg. 73.
- <sup>211</sup> Letteralmente smorto (bleich) e grigio (grau). Heine descrisse con queste tonalità l'Inghilterra nei suoi *Englische Fragmente*. In *Shakespeares Mädchen und Frauen*, inoltre, rappresentò il contrasto tra l'età dell'oro dell'Inghilterra durante il Rinascimento e la successiva età del Puritanesimo.
- <sup>212</sup> Carlo I, re di Gran Bretagna e d'Irlanda dal 1625, fu giustiziato il 30 gennaio di fronte al Whitehall, dopo un decreto giudiziario del 25 gennaio 1649. Heine aveva visitato Londra tra la fine dell'aprile e l'inizio di luglio e poi nell'agosto 1827. In alcune sue lettere di quel periodo egli si lamenta del "kaltfeuchtes Wetter" (tempo freddo e umido) durante il suo soggiorno.
- <sup>213</sup> Negli *Englische Fragmente* Heine aveva paragonato i due re come re della nobiltà. (Cfr. Articolo XI, DHA, 7/1, pp. 263-269).
- <sup>214</sup> L'osservazione è fondata. La morte di Luigi XVI aveva suscitato, inizialmente, molto più scalpore all'estero che in Francia. A Parigi furono aperti i teatri il 21 gennaio 1793, ed i Caffè furono frequentati come un tempo. L'indifferenza degli "ex sudditi" indica che la proclamazione della Repubblica, avvenuta qualche mese prima, non era né servita, né aveva recato danno.
- <sup>215</sup> Notoriamente Luigi XVI fu intimato il 20 luglio 1792, durante una sommossa popolare nel Palazzo delle Tuileries, ad indossare il berretto rosso dei Giacobini, in segno di conciliazione con il popolo.
- <sup>216</sup> August Lafontaine (1758-1831) fu uno dei più noti romanzieri dell'età di Goethe.
- <sup>217</sup> In francese nel testo. Traduzione italiana: "Un plagio infame di un crimine straniero" [trad. di chi scrive]. Il 18 giugno 1828, durante l'orazione funebre alla Camera dei Pari per il defunto collega De Sèze, un tempo sostenitore di Luigi XVI, Chateaubriand aveva definito l'esecuzione del re francese come "crime qui n'avait même pas l'avantage d'être original, qui n'était qu'un infâme plagiat d'un crime étranger!" (trad. it.: "un crimine che non ebbe neppure il vantaggio di essere originale, che non fu che un infame plagio di un crimine straniero!") [trad. di chi scrive]. Cfr. *Archives parlementaires. Seconde Restauration. Deuxième série*, Paris 1884, t. LV, pg. 41,43. La Camera dei Pari si dichiarò a favore per la stampa dell'orazione.
- <sup>218</sup> L'ultimo decreto del Convento aveva attribuito questo simbolico nome alla *Place de la Révolution*.

- <sup>219</sup> Questa proposta fu presentata da Chateaubriand nella lettera del 12 aprile 1831 al direttore dell'*Artiste*. Il testo fu riportato nel volume III di *Paris ou le Livre des Cent et un* (Paris 1831), con un'introduzione ed il titolo *Les Tuileries*: "[...]. Au milieu de la place Louis XV, je fais jaillir une grande fontaine, dont les eaux perpétuelles, recues dans un bassin de marbre noir, indiqueraient assez ce que je veux laver." (trad. it.: "[...]. Nel mezzo della piazza Luigi XV, faccio zampillare una grande fontana, le cui acque perpetue, raccolte in una vasca di marmo nero, dimostreranno abbastanza ciò che voglio lavare" [trad. di chi scrive]). Cfr. *Les Cent Et Un, Paris ou le Livre des Cent et un*, vol. 3, Paris 1831, pg. 358. La *Place de la Concorde* fu chiamata, durante il periodo della Restaurazione, *Place Louis XV*.
- <sup>220</sup> Si trattava, in realtà, di un tema prediletto negli scritti e nelle orazioni politiche che Chateaubriand tenne alla Camera dei Pari durante la Restaurazione. Heine rimase sempre fedele al suo giudizio parziale nei confronti di Chateaubriand, in cui ravvisava il simbolo di un legittimismo superato e limitato. Heine ricorre all'immagine del cavallo bardato di nero e senza cavaliere, che accompagnava i cortei funebri di Stato.
- <sup>221</sup> Allusione ad una presunta espressione dell'abate Edgeworth de Firmont, che assistette il re alla ghigliottina ed al quale la leggenda attribuisce le parole: "Fils de Saint-Louis, montez au Ciel!" (trad. it.: "Figlio di San Luigi, salite in cielo!" [trad. di chi scrive]).  
Il 9 gennaio 1816 Chateaubriand chiese alla Camera dei Pari l'erezione di un monumento: "Tandis que les restes mortels de Louis XVI et de Marie-Antoinette seront portés à Saint-Denis, on posera la première pierre du monument qui doit être élevé sur la place Louis XV. Ce monument représentera Louis XVI, qui déjà, quittant la terre, s'élance vers son éternelle demeure. Un ange le soutient et le guide, et semble lui répéter ces paroles inspirées: Fils de saint Louis, montez au ciel!" (trad. it.: "Intanto che i resti mortali di Luigi XVI e di Maria Antonietta saranno portati a Saint-Denis, si poserà la prima pietra del monumento che deve essere eretto sulla piazza Luigi XV. Questo monumento raffigurerà Luigi XVI, che, lasciando la terra, si lancia già verso la sua eterna dimora. Un angelo lo sostiene e lo guida, e sembra ripetergli queste parole ispirate: Figlio di San Luigi, salite in cielo!" [trad. di chi scrive]). Cfr. *Chateaubriand, Oeuvres complètes*. Vol. 26, Paris 1826, pg. 74.
- <sup>222</sup> Il quartiere parigino sulla riva sinistra della Senna era il luogo di residenza della maggior parte delle famiglie legittimiste, che nutrivano freddo disprezzo nei confronti della nuova monarchia. Il rapporto tra la nobiltà del *Saint-Germain* nei confronti di Chateaubriand non era però così cordiale, come Heine riteneva, poiché i Legittimisti non gli perdonavano il suo atteggiamento negativo nei confronti di Villèle e Polignac.
- <sup>223</sup> Heine sembra aver totalmente disconosciuto l'onestà e la forza della lealtà che unì per secoli la nobiltà francese con i Borboni. Egli tende a confondere la nobiltà francese con quella camarilla di corte, i cui intrighi denunciò nei *Französische Zustände*.
- <sup>224</sup> Tali formule critiche sembrano riferirsi ai Repubblicani tedeschi, che Heine ritrae nei *Französische Zustände* senza benevolenza, prendendone le distanze.
- <sup>225</sup> Heine vede in Chateaubriand non solo un carlista noioso, lo presenta anche come un galoppino dei Gesuiti.
- <sup>226</sup> L'osservazione è tipica dell'epoca. Probabilmente Heine fu influenzato dal pensiero di Thiers. Cfr. Adolphe Thiers, *Histoire de la Révolution Française*. Vol. 3, Paris 1824, pp. 412-422.  
Nella descrizione della drammatica seduta di voto dell'Assemblea Nazionale nella notte tra il 16 ed il 17 gennaio 1793, in cui venne decretato il destino di Luigi XVI, Thiers indicò che, tra i deputati presenti, la maggioranza aveva votato per la pena di morte e per la sua immediata esecuzione, perché una parte si era lasciata intimidire dall'atteggiamento minaccioso dei Giacobini assiepati sulla tribuna.  
L'esecuzione di Luigi XVI il 21 gennaio poteva aver suscitato momentaneamente poco scalpore, ma in seguito sembrò la decisione più gravida di conseguenze che il Convento avesse mai preso. Già durante la Restaurazione i regicidi, ossia i deputati che votarono per la morte del re, erano stati espulsi dal Paese – una legge del gennaio 1816 li liberò dall'ammnistia, prevista dalla Carta costituzionale. Se

---

essi osavano ritornare in Francia, venivano messi a confronto con l'avversione pseudo-religiosa, che sopraffaceva i loro connazionali alla loro vista. A tal proposito, Hugo li rappresentò insistentemente nelle pagine iniziali dei *Misérables* (Cfr. I parte, capitolo X), in occasione della visita del vescovo di Digne ad un membro del Convento, che viveva come un eremita ai limiti della città vescovile. Apparentemente la condanna a morte fu un atto politico agli occhi di coloro che vi avevano votato a favore. Essa significò sancire un dato di fatto: ammettere l'innocenza del re significava ritenere la rivoluzione colpevole. "Il est condamné" ("È condannato"), aveva detto Robespierre, "ou la République n'est point absoute" ("o la Repubblica non è assolta").

<sup>227</sup> Il dibattimento su Luigi XVI era stato motivo delle più movimentate sedute del Convento. Parigi versava nella totale calma e l'assemblea poté riunirsi senza ostacoli. Una prima votazione aveva giudicato all'unisono Luigi Capeto colpevole di alto tradimento, "coupable de conspiration contre la surété générale de l'État." (trad. it.: "colpevole di cospirazione contro la sicurezza generale dello Stato" [trad. di chi scrive]). Dopo la seconda votazione – il dibattito si era prolungato per trentasei ore – fu decretata la morte con 366 voti a favore dei 721 totali. Perciò fu chiaro che i conti non tornavano. Il risultato finale fu stabilito alla fine di un dibattito, che si svolse animato e febbrile, poiché la maggior parte dei partecipanti, spossati, sospettavano l'un l'altro i peggiori intrighi e le peggiori congiure.

<sup>228</sup> I Girondini avevano tentato inizialmente di rimandare il processo, ritenendolo inopportuno. Tuttavia appoggiarono il dibattimento, dopo che in un cassetto delle Tuileries furono scoperti documenti che svelavano piani controrivoluzionari di Luigi XVI e la sua intesa con gli emigranti. I Girondini tentarono ancora di rimandare l'apertura dei dibattiti, sostenendo che la sentenza dovesse essere emessa dalla votazione del popolo. Dopo la votazione proposero la proroga dell'esecuzione, che fu respinta con 380 voti contro 310. Successivamente, il 2 giugno 1793, il Convento li escluse dall'assemblea e solo pochi di essi sfuggirono alla ghigliottina.

<sup>229</sup> Emmanuel Comte Sieyès (1748-1836), ordinato sacerdote, era già noto per aver pubblicato nel gennaio 1789 l'opuscolo *Qu'est-ce que le Tiers État*. Lo scritto enunciava la pretesa della borghesia di inviare Sieyès, nonostante fosse un prete, agli Stati Generali come rappresentante dello Stato di Tiers, dove giocò un ruolo significativo. Da deputato aveva votato per la morte del re. In realtà, egli era più un teorico che un polemico o uomo d'azione. Lo si ritenne il maggiore esperto di diritto costituzionale. Tenne le distanze dal regno del terrore, che urtava le sue inclinazioni e la sua proverbiale cautela.

<sup>230</sup> In francese nel testo. Traduzione italiana: "Ho votato la morte senza frasi" [trad. di chi scrive]. A differenza di molti tra i suoi colleghi, Sieyès non tenne alcun discorso dopo aver votato. (Cfr. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. Vol. 4, Paris 1875, pg. 697). In realtà egli votò senza aggiungere alcuna spiegazione, solo con un "oui" ("sì") e quel "sans phrases" fu aggiunto da un giornalista, che raccontò della seduta e la condotta sei singoli deputati. Costoro dovettero rispondere a tre domande nella seduta finale; la terza riguardava il grado della pena. Sieyès fece parte di quelli che si espressero per la pena di morte senza proroghe o altre riserve.

<sup>231</sup> Quest'affermazione è in contrasto con lo stato d'animo dell'epoca. Nel 1831 si cercava, tuttavia, di tranquillizzare le proprie coscienze, dopo che gli anni trascorsi avevano messo in luce correttamente la portata degli eventi occorsi. Sotto quest'aspetto sarebbe da intendere l'osservazione del cocchiere che vuole scagionarsi agli occhi di uno straniero.

<sup>232</sup> Tale fu il soprannome di re Luigi XVI nel linguaggio popolare. L'11 settembre 1789, dopo una lunga seduta del Convento nazionale, fu concesso al re il "Veto suspensif" ("veto sospensivo"), al quale ricorse nel 1792 quando rifiutò il decreto sulla deportazione dei preti "réfractaires" ("refrattari") che non volevano giurare fedeltà al nuovo ordine religioso, la "Constitution civile du Clergé" ("la Costituzione civile del clero") e nel 1793 quando rifiutò il reclutamento di volontari. Perciò il re e la regina furono chiamati "Monsieur Vêto" e "Madame Vêto". Il veto del re portò alla rivolta del 20 giugno, che causò l'assalto delle Tuileries il 10 agosto, facendo cadere la monarchia.

- <sup>233</sup> Luigi XVI oppose resistenza, quando il boia volle legargli le mani dietro la schiena.
- <sup>234</sup> François Guizot descrive la scena nella sua *Histoire de la révolution d'Angleterre, depuis l'avènement de Charles I<sup>er</sup> jusqu'à la restauration de Charles II*: "Pendant qu'il parlait, quelqu'un toucha à la hache; il se retourna précipitamment, disant: 'Ne ga<sup>^</sup>tez pas la hache, elle me ferait plus de mal'; et son discours terminé, quelqu'un s'en approchant encore: 'Prenez-garde à la hache, prenez-garde à la hache' répéta-t-il d'un ton d'effroi." (trad. it.: "Mentre parlava, qualcuno toccò la scure; egli si voltò precipitosamente, dicendo: 'Non guastate la scure, mi farà più male'; e terminato il suo discorso, qualcuno si avvicinò ancora: 'Badate alla scure, badate alla scure' ripeté con un tono di spavento." [trad. di chi scrive]). Cfr. vol. 2, Paris 1827, pg. 422.
- <sup>235</sup> La carica di carnefice, in Francia chiamata "Exécuteur des hautes oeuvres" ("boia"), era espletata all'epoca dalla famiglia Sanson ed era ereditaria. Charles-Henri Sanson (1740-1793), che giustiziò Luigi XVI, morì qualche giorno dopo; di disperazione, pensarono i realisti. Dall'aprile 1793 gli succedette il figlio, che ghigliottinò Maria Antonietta ed il duca d'Orléans, padre di Luigi Filippo. A Parigi egli divenne una personalità, che si diletta a ricevere visite.
- <sup>236</sup> Luigi XVI sembrò voler tenere un discorso, allorchè, sull'ultimo gradino del patibolo, guardò la folla che lo circondava. Si dice che abbia rivolto al popolo queste parole: "People! Je meurs innocent! Je pardonne [...]" (trad. it.: "Popolo! Io muoio da innocente! Perdono [...]" [trad. di chi scrive]). Ma su comando dei generali – erano stati mobilitati tutti i francesi idonei al servizio militare – la voce di Luigi XVI fu coperta dal rullo dei tamburi. Cfr. DHA, 12/2, pg. 585.
- <sup>237</sup> Per volere di Luigi XVIII, l'abate Henri Essex Edgeworth de Firmont, confessore di Luigi XVI, redasse una relazione sugli ultimi istanti del re. Egli scrisse che il re era talmente scosso da non riuscire a parlare. Il giornalista Charles His (1772-1851) scrisse un articolo sull'esecuzione del re nella rivista *Le Républicain Français*. Cfr. Gaston du Fresne, marquis de Beaucourt, *La captivité de Louis XVI*, vol. 2, Paris 1892, pp. 353-369.
- <sup>238</sup> Tali paragoni tra Cromwell e Napoleone non erano inconsueti all'epoca. Ne *L'Artiste* (Cfr. *L'Artiste*, I semestre, 1831) si leggeva: "Nous aussi nous avons eu notre Charles I<sup>er</sup>, notre place de Whitehall, et notre Cromwell, se croyant obligé de sceller son pacte de révolution de tout le sang d'une personne royale. [...] Qui sait si dans des nuits sans sommeil, l'homme du fossé de Vincennes ne s'est point montré sanglant, et la lanterne sur la poitrine, à l'homme de Sainte-Hélène?" (trad. it.: "Anche noi abbiamo avuto il nostro Carlo I, il nostro Whitehall, ed il nostro Cromwell, che si credeva costretto a sigillare il suo patto di rivoluzione con tutto il sangue di una persona reale. [...] Chi sa se nelle notti senza sonno, l'uomo del fossato di Vincennes (là era stato fucilato il duca di Enghien [n.d.t.]) non si è mostrato sanguinante, e la lanterna sul petto, all'uomo di Sant'Elena?" [trad. di chi scrive]).
- <sup>239</sup> Louis-Antoine-Henri de Bourbon-Condé duc d'Enghien (1772-1804), principe di sangue reale, fu rapito nel marzo 1804 da Baden e portato a Parigi, con il pretesto di farlo partecipare ad una congiura realista. Nel 1789 egli aveva lasciato la Francia da emigrante, ma Napoleone, influenzato da Fouché e da Taylllerand, riteneva che egli stesse organizzando una congiura contro di lui. Sebbene mancassero validi indizi contro di lui, il primo console decise di mandarlo di fronte alla Corte marziale, che lo condannò a morte. Nella notte tra il 20 ed il 21 marzo 1804 fu fucilato nel fossato del castello di Vincennes. Tale assassinio a tradimento suscitò orrore in tutta Europa; la propaganda antinapoleonica, che Heine più volte criticò aspramente, ricorse spesso a questo fatto condannandolo. Cfr. l'opuscolo di Chateaubriand: *De Buonaparte et des Bourbons*, London, 1814, pg. 15-17; Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène, ou Journal où se trouve consigné jour par jour, ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois*. Vol. 7, Brüssel 1823, pp. 233-241. Molto probabilmente Heine conosceva entrambe le opere.
- <sup>240</sup> Heine si riferisce a Papa Pio VII, che unse Napoleone imperatore il 2 dicembre 1804 nella cattedrale di Notre-Dame ed egli, contro ogni tradizione, si pose da solo la corona sul capo. Il 18 maggio 1804 la Costituzione l'aveva nominato



---

Imperatore dei Francesi e ciò era stato confermato da un plebiscito. Nel maggio 1657 Cromwell aveva rifiutato la corona offertagli.

- <sup>241</sup> L'imperatrice Marie-Louise, consorte di Napoleone dal 1809, era la figlia dell'imperatore d'Austria e pronipote di Maria Antonietta. Lo scopo di Napoleone era di rafforzare la sua dinastia unendo la Francia alle grandi potenze europee. Cfr. DHA, 11, pg. 142.
- <sup>242</sup> Citando il contributo di George Washington (1732-1799) all'America, Heine esprime la speranza di un'Europa unita, che aveva affascinato gli intellettuali tedeschi già dopo la sconfitta della Prussia.
- <sup>243</sup> Mentre nei *Reisebilder* predomina l'apoteosi di Napoleone, qui Heine nutre riserve nei suoi confronti.
- <sup>244</sup> L'idea romantica di un despota tormentato da uno spettro non è storicamente documentata.
- <sup>245</sup> Napoleone definì tutti i nemici della sua politica "ideologi", in particolare il piccolo gruppo di intellettuali che si formò, all'inizio del consolato, con il nome *Idéologues*. Ad esso facevano parte il filosofo Antoine Louis Claude Destutt de Tracy (1754-1836), il dottore Pierre-Jean-Georges Cabanis (1757-1808), lo scrittore Nicolas-Louis François de Neufchâteau (1750-1828) e Constantin Volney (1757-1820). Essi condividevano un'osservazione della realtà indipendente dal pensiero metafisico. Frequentavano il salotto di M.me de Stael ed erano in contatto con alcuni membri delle camere appena elette, come Benjamin Constant, che criticò duramente la politica autoritaria del console. Bonaparte li considerò oppositori accaniti e li definì "douze ou quinze métaphysiciens bons à jeter à l'eau" (trad. it.: "dodici o quindici metafisici da buttare a mare" [trad. di chi scrive]) o "vermines" ("parassiti"). Cfr. DHA, 12/2, pg. 587; riguardo Destutt de Tracy Cfr. *Lutetia*. Articolo XLIV. DHA, 14/1, pp. 15-17.
- <sup>246</sup> Jean Nicolas Corvisart (1755-1821) fu uno dei migliori medici dell'epoca, nominato "médecin du gouvernement" ("medico del governo"), prima di essere il medico personale dell'imperatore, dal 1807.
- <sup>247</sup> Nel periodo tra il 1649 ed il 1658 furono orditi numerosi attentati alla vita di Cromwell. La prima Repubblica inglese incontrò, quindi, molte resistenze.
- <sup>248</sup> Nel 1657 apparve il libello *Killing No Murder*, composto probabilmente dal colonnello Silas Titus e pubblicato con lo pseudonimo William Allen.
- <sup>249</sup> Chateaubriand affermò: "Le pamphlet le plus célèbre de cette époque fut le *Killing no murder* [...]. Depuis la publication de cet écrit, on ne vit plus le Protecteur sourire [...]." (trad. it.: "Il pamphlet più celebre di quest'epoca fu il *Killing no murder* [...]. Dalla pubblicazione di questo scritto non si vide più il Protettore sorridere." [trad. di chi scrive]). Cfr. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 5, Paris 1869, pg. 581.
- <sup>250</sup> Gli sviluppi seguiti alle rivoluzioni denotano alcuni parallelismi tra Francia ed Inghilterra. Anche qui era stata restaurata la vecchia dinastia Stuart, con Carlo II e Giacomo II, dopo la morte di Cromwell, prima che Guglielmo III d'Orange costituisse una monarchia-borghese. Con la fondazione della Monarchia di Luglio tornò alla memoria l'esperienza inglese e si ricorse anche al concetto di "Quasilegitimität", con il quale i sostenitori di Luigi Filippo intendevano il ritorno ai principi della Carta costituzionale del 1814, rigettati da Carlo X. Quest'interpretazione della Rivoluzione di Luglio fu confermata dal ruolo che avevano svolto le Camere dopo la vittoria. Sebbene il popolo avesse combattuto senza la partecipazione dei deputati, questi ultimi erano ricorsi da soli al potere costituzionale, invece di ricostruire una Camera costituente attraverso le elezioni. Coloro che avevano criticato la passività dei deputati ed avevano attribuito la caduta di Carlo X all'impegno della popolazione rivoltosa, misero in dubbio quest'interpretazione. Ai loro occhi la rivoluzione segnava l'inizio della democrazia finalmente rinnovata, che avrebbe messo fine alla vecchia società. Anche i sostenitori di Luigi Filippo ricordavano volentieri la Rivoluzione del 1688, che aveva sostituito l'ultimo Stuart con Guglielmo d'Orange. Egli aveva accettato il *Bill of rights* in una solenne seduta parlamentare, prima di essere

---

proclamato re. La restaurazione del regime liberale in Inghilterra fu interpretata dagli orléanisti come un precedente, da cui trarre insegnamento.

- <sup>251</sup> Il più alto clero nella gerarchia cattolica, per lo più legittimista, aveva sostenuto il re ed era ostile alla nuova monarchia.
- <sup>252</sup> Così si autodefiniva la Chiesa cattolica.
- <sup>253</sup> Questa formula coniata dai Legittimisti definiva il duca di Bordeaux, erede al trono e figlio del duca di Berry. Fu così chiamato perché la sua nascita, il 29 settembre 1820, sette giorni dopo l'assassinio del padre per mano di un attentatore, aveva vanificato l'intento di annientare la linea più antica dei Borboni. I Legittimisti riposero su di lui le loro speranze, chiamandolo Enrico V, avendo Carlo X abdicato in suo favore.
- <sup>254</sup> Il pretendente alla corona inglese Giacomo Edoardo Stuart, dopo aver vissuto a lungo a Roma, tornò nel 1715 in Inghilterra con l'aiuto di suoi fedeli sostenitori, i giacobiti, dopo la morte del padre Giacomo II e si fece proclamare nello stesso anno, in Scozia, re inglese. Questi eventi sono descritti nel romanzo di Walter Scott *Waverley*, che Heine conosceva bene. Cfr. Thomas Reynolds, in HSA, X, pg. 114.
- <sup>255</sup> Cfr. *Antico Testamento*, Samuele I, vers. 9 e seg. Saul cercò, su ordine del padre, le asine che si erano perse, incontrò il profeta Samuele e divenne re d'Israele.
- <sup>256</sup> Anche la stampa francese se ne era occupata. Probabilmente Heine usò come fonte per la prima versione, che non si trova nella letteratura su Cromwell, una relazione sul *Salon* del 1831 apparsa nella rivista *La mode* quello stesso anno (Cfr. *La Mode*, III trimestre 1831, agosto, VII fascicolo, pg. 147), in cui l'autore polemizza contro Delaroche: "Mais si vous cherchez le regard si fixe, si pénétrant de ce type d'astuce, de finesse et d'opinia<sup>^</sup>tre volonté [...] sur ce masque lourd, froid et commun, vous n'y trouverez rien, rien qu'inertie et stupidité [...]. Cromwell [...] il serait immobile et froid, auprès du corps de Charles [...]" (trad. it.: "Ma se cercate lo sguardo così fisso, così penetrante, di questo tipo d'astuzia, di finezza e di ostinata volontà [...] su questa maschera pesante, fredda e ordinaria, non ci troverete nulla, solo inerzia e stupidità [...]. Cromwell [...] sarebbe immobile e freddo, vicino al corpo di Carlo [...]).  
Per la seconda versione Heine si basò sulla *Histoire de la révolution d'Angleterre, depuis l'avènement de Charles I<sup>er</sup> jusqu'à la restauration de Charles II* (Cfr. vol 2, Paris 1827, pg. 423 e seg.), a cui accennò anche de Viel Castel nella sua recensione del dipinto ne *L'Artiste* (1831, pg. 269): "Cromwell voulut le voir, le considéra attentivement, et soulevant de ses mains la te<sup>^</sup>te comme pour s'assurer qu'elle était bien séparé du tronc: 'C'était là un corps bien constitué, dit il, et qui promettait une longue vie.'" (trad. it.: "Cromwell volle vederlo, lo osservò attentamente, e sollevando le sue mani dalla testa come per assicurarsi che essa fosse ben separata dal tronco: 'Là era un corpo ben formato, disse, e che prometteva una lunga vita.'" [trad. di chi scrive]). Charles Firth scrisse: "A tradition, supported by some contemporary stories, tells that Cromwell himself came by night to see the body of the dead King in the chamber of Whitehall, [...]. He lifted up the coffin lid, gazed for some time upon the face, and muttered 'Cruel necessity'. A royalist poet represents him as haunted on his death-bed by 'the pale image' of the martyred monarch." (trad. it.: "Una tradizione, avvalorata da storie contemporanee, racconta che Cromwell stesso giunse di notte per vedere il Re morto nella camera del Whitehall, [...]. Sollevò il coperchio, osservò per un po' il volto, e mormorò 'Cruda necessità'. Un poeta realista lo rappresenta spettrale sul letto di morte con 'la pallida immagine' del monarca martirizzato." [trad. di chi scrive]). Cfr. Charles Firth, *Oliver Cromwell and the Rule of the Puritans in England*. New York/London 1990, pg. 231.
- <sup>257</sup> Espressione evidentemente costruita in appoggio all'espressione inglese "a brutal fact".
- <sup>258</sup> Gustave Planche fece la stessa critica con celata ironia: "Je ne sais pas où M. Delaroche a vu un cercueil pareil à celui qu'il a fait; et le sien parait exécuté d'après nature; mais je serais tenté de croire qu'il l'a commandé. A moins qu'un renseignement spécial, une tradition authentique ne vienne me contredire, je prendrai volontiers celui-ci pour une boîte à violon." (trad. it.: "Non so dove il signor Delaroche abbia visto una bara simile a quella che ha fatto; e la sua sembra

---

eseguita secondo natura; ma sarei tentato a credere che l'ha commissionata. A meno che un'informazione speciale, una tradizione autentica non mi contraddica, la prenderei per una cassa da violino." [trad. di chi scrive]. Cfr. Gustave Planche, *Le Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 130.

<sup>259</sup> Il dipinto di Rembrandt *Schützenkompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq*, più conosciuto con il nome *De Nachtwacht* (1642), fece parte dal 1808 del *Rijksmuseum* di Amsterdam. All'epoca in cui Heine scrive, esso era stato collocato al *Trippehuis*. Là lo vide durante il suo soggiorno in Olanda dal 15 al 20 agosto 1827.

<sup>260</sup> Heine si riferisce nuovamente al dipinto di Robert *L'arrivé des moissonneurs dans les Marais Pontins* (1830), conservato presso il *Musée du Louvre* a Parigi. I dipinti furono appesi l'uno accanto all'altro e stimolarono confronti, ma qui Heine sottolinea l'antitesi sotto un altro aspetto. A lui non piacevano i romani. Cfr. a riguardo: *Reise von München nach Genua* di Heine, cap. XXIV (Cfr. DHA, 7/1, pp. 57-60): „Sie waren keine großen Menschen, aber durch ihre Stellung waren sie größer als andere Erdenkinder, denn sie standen auf Rom. Sowie sie von den Hügeln herabstiegen, waren sie klein.“ (trad. it.: “Non erano uomini alti, ma per la posizione erano più alti di altri uomini, perché stavano a Roma. Non appena scesero dalle colline, erano bassi” [trad. di chi scrive]). Secondo Heine la conquista del mondo giovò all'appagamento di un enorme desiderio di potere. Ma quando il regno cadde, gli subentrò la Chiesa cattolica: „Rom wollte immer herrschen [...]. Wie eine Riesenspinne saß Rom im Mittelpunkte der lateinischen Welt und überzog sie mit seinem unendlichen Gewebe. Generationen der Völker lebten darunter ein beruhigtes Leben, indem sie das für einen nahen Himmel hielten, was bloß römisches Gewebe war; nur der höherstrebende Geist, der dieses Gewebe durchschaute, fühlte sich beengt und elend, und wenn er hindurch brechen wollte, erhaschte ihn leicht die schlaue Weberinn, und sog ihm das kühne Blut aus dem Herzen.“ (trad. it.: “Roma voleva sempre dominare [...]. Come un enorme ragno, Roma stava al centro del mondo latino e lo ricopriva con un'infinita ragnatela. Generazioni di popoli vissero sotto di essa una vita tranquilla, credendola un paradiso vicino, cosa che la ragnatela romana era davvero; solo lo spirito che nutre ambizioni più alte, scrutando questa ragnatela, si sentiva limitato e misero, e se voleva romperla, l'astuta tessitrice lo catturava, e gli succhiava l'audace sangue dal cuore.” [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, 6, pg. 142 e seg.. A questo dogmatismo, che provocò oscurantismo, crimini e miseria, come dimostra il dipinto di Delaroche, Heine contrappone l'ottimismo dei Sansimoniani raffigurato nei *Mietitori* di Robert: l'uomo riflette sulla sua vera vocazione e fa prosperare la terra.

<sup>261</sup> Heine ricorre qui al pensiero dei Sansimoniani, che svilupparono il concetto di “umanità” partendo da una simile riflessione. Cfr. *Le Globe*, Nr. 12.9.1831, pg. 1017; cfr. Margaret Clarke, *Heine et la Monarchie de Juillet*. Paris 1927, pg. 249.

<sup>262</sup> Cfr. il proverbio italiano: “Lingua toscana in bocca romana”. Cfr. *Raccolta di proverbi toscani nuovamente ampliata da quella di Giuseppe Giusti e pubblicata da Gino Capponi*. Firenze 1871, pg. 221.

<sup>263</sup> A partire dalla Rivoluzione di Luglio, i Sansimoniani riferirono spesso riguardo i pericoli interiori ed esteriori di quell'avvenimento; a loro avviso, la migliore conferma della loro tesi era che ogni politica che non tenta di soppiantare la miseria fosse inefficace.

<sup>264</sup> Varsavia capitolò l'8 settembre 1831. La notizia giunse a Parigi il 16 settembre: vennero chiusi i teatri ed una folla muta e sconvolta dagli eventi si riversò sui viali della città. Il giorno seguente la popolazione si rivoltò urlando “Mort aux ministres” (“Morte ai ministri”). Cfr. *Le Moniteur universel*. Nr. 261, 18.9.1831, pg. 1607: Intérieur.

La sconfitta della Polonia ridestò i ricordi del 1815. Heine dà qui l'impressione di essere a Parigi, mentre si trovava, invece, ancora a Boulogne-sur-mer. Negli articoli apparsi in quei giorni sui giornali manca il motto “Tod an den Preußen” (“Morte ai Prussiani”), da considerarsi un'aggiunta dell'autore. Cfr. Rutger Booß, *Ansichten der Revolution: Paris-Berichte deutscher Schriftsteller nach der Julirevolution 1830*, Heine, Börne u.a.. Köln 1977, pg. 141 e seg..

<sup>265</sup> Heine si riferisce al motto pronunciato il 16 settembre 1831 dal deputato Laurence al dibattito alle Camere: “[...]. La situation de la France n'est plus la me<sup>e</sup>me

---

aujourd'hui, qu'elle a perdu un véritable boulevard, que son avant-garde a péri" (trad. it.: "[...] L.a situazione della Francia non è più la stessa oggi che ha perso un vero viale, che la sua avanguardia è perita" [trad. di chi scrive]) Cfr. *Le Moniteur universel*. Nr. 260, 17.9.1831, pg. 1601.

- <sup>266</sup> Si tratta del cantico ambrosiano, antico testo ecclesiastico.
- <sup>267</sup> Nicola I (1796-1855), sposo della figlia maggiore di Federico Guglielmo III di Prussia, Charlotte, fu zar di Russia dal 1825 e giunse in visita a Berlino dal 6 al 12 giugno 1829. A quel tempo Heine viveva a Postdam, ma fu testimone di quell'incontro.
- <sup>268</sup> Heine ricorse spesso alla denominazione Sarmazia per la Polonia. Cfr. Lettera di Heine a Schottky, 4 maggio 1823; HSA, XX, pg. 83.
- <sup>269</sup> Ciò che resta dei segni della censura, nella redazione giornalistica dei *Französische Maler*.
- <sup>270</sup> Nonostante i Polacchi fossero un popolo profondamente cattolico, Gregorio XVI non aveva impedito loro di sottrarsi al proprio destino. Egli stesso era impegnato con una rivolta nei suoi territori e poté ristabilire la pace solo grazie all'intervento dell'esercito austriaco. Come capo dello stato si era alleato ai Legittimisti. Il suo breve apostolico, redatto nell'estate 1832 per i vescovi polacchi, condannò l'insurrezione e fece indignare la Sinistra francese.
- <sup>271</sup> Per la mitizzazione di Heine nei riguardi di Napoleone esiliato cfr. *Ideen. Das Buch Le Grand*, DHA, 6, pg. 165-825 e seg..
- <sup>272</sup> Si tratta del dipinto *Napoléon à Sainte-Hélène*. Il dipinto fu terminato solo nel 1848, ma con un soggetto diverso da quello descritto. Napoleon siede, infatti, su una rupe.
- <sup>273</sup> Il generale inglese Sir Hudson Lowe fu governatore di Sant'Elena durante la prigionia di Napoleone. Più volte Heine si espresse su di lui con tono sprezzante. Cfr. *Ideen. Das Buch Le Grand*, cap. IX (Cfr. DHA, 6, pg. 195); *Englische Fragmente*, cap. IV. (Cfr. DHA, 7/1, pp. 222-228) e *The life of Napoleon Buonaparte by Walter Scott*, HSA, V, pg. 109 e seg. e pg. 154.
- <sup>274</sup> La redazione giornalistica dei *Französische Maler* nomina, a questo punto, altri pittori: Théodore Gudin (1802-1880) e Eugène-Louis-Gabriel Isabey (1804-1886), entrambi amanti delle scene marine; il pittore di scene di genere Paul-Emile Destouches (1794-1874) e lo spiritoso Edme-Jean Pigal (1794-1873).
- <sup>275</sup> La traduzione in italiano di questo paragrafo si trova in Fritz Mende (a cura di), *Heinrich Heine. La scienza della libertà. Scritti politici*, traduzione di Alberto Scarponi, Roma, 1972, pg. 73-76.
- <sup>276</sup> Le cantanti liriche Giuditta Pasta (1798-1865) e Maria Felicita Malibran (1808-1836), la prima italiana e la seconda francese, furono le cantanti d'opera più conosciute all'epoca. Si esibirono spesso al *Théâtre-Italien* di Parigi.
- <sup>277</sup> Anche altrove Heine si occupò di questo tema. La rivoluzione aveva minato gli affari e danneggiato il commercio. D'altra parte i disordini ininterrotti dalla primavera 1831 non riuscirono ad instillare fiducia e a contenere la disoccupazione. Agli imprenditori erano stati accordati generosi crediti, ma gli svantaggiati dovettero sperare solo nell'assistenza sociale. In molte occasioni Heine era stato testimone della miseria diffusa in determinati quartieri di Parigi. *Le Globe* fornisce una spiegazione alle osservazioni di Heine, riferendo, nel settembre 1831, di una rappresentazione del *Tancredi*, in occasione della quale la Pasta era stata splendidamente acclamata. Ai piaceri degli appassionati di lirica furono contrapposte le sofferenze degli indigenti: "Tandis que là, près de nous, dans la rue, les masses se précipitent, pâles de faim, hideuses de misère, excitées par de nobles sympathies [...], ici l'on chante [...]. J'ai presque honte de céder au plaisir de me laisser bercer par ces délicieux accords. Tout cela ce sont des jouissances égoïstes. Les beaux-arts tels que nous les voyons aujourd'hui sont devenus le privilège exclusif, le patrimoine, le monopole d'une minorité oisive." (trad. it.: "Mentre là, vicino a noi, sulla strada, le masse si precipitano, pallide per la fame, orrende per la miseria, eccitate da delle nobili simpatie [allusione alle

---

manifestazioni in favore della Polonia, n.d.t.] [...], qui si canta [...]. Provo quasi vergogna a cedere al piacere di farmi cullare da dei deliziosi accordi. Tutto ciò sono dei godimenti egoisti. Le belle arti, come le vediamo oggi, sono divenute il privilegio esclusivo, il patrimonio, il monopolio di un'oziosa minoranza." [trad. di chi scrive]).

- <sup>278</sup> Nell'autunno 1831 il Paese sembrò essere profondamente spaccato, non solo riguardo il contrasto tra la ricchezza e la povertà. I Legittimisti si trincerarono in un isolamento volontario. I sostenitori del regime, le cui aspettative erano state attese, incontrarono la resistenza degli uomini di sinistra, convinti che la vittoria del popolo fosse stata usurpata dagli Orleanisti. Casimir Périer cercò, tuttavia, di costituire almeno una solida unità all'interno della classe borghese.
- <sup>279</sup> Gli avvenimenti in Belgio misero in discussione la spartizione territoriale dell'Europa, in vigore dal 1815 e provocarono il timore di nuove guerre.
- <sup>280</sup> In realtà, all'epoca era vero il contrario. L'opera parigina godeva di un favore crescente. Il nuovo direttore dal marzo 1831, Louis Désiré Véron, proveniva da una famiglia di medici ed era solo un musicista mediocre, ma il suo senso per gli affari era ineguagliabile. Aveva fatto rinnovare la sala, per ricavarne un posto di prestigio per la borghesia, che là poteva incontrarsi ed esibire i propri successi. Si adoperò per una programmazione, che potesse essere gradita al nuovo pubblico – perciò la cura del balletto. Il trionfo di *Robert le Diable* il 22 novembre 1831 gli dette ragione.
- <sup>281</sup> Nella primavera 1830, la maggior parte degli artisti prese parte all'indignazione generale e salutò con entusiasmo la caduta dei Borboni. Con ciò sembrava loro garantita un'indipendenza, che la Restaurazione non aveva sempre rispettato. Il nuovo re aveva promosso le arti acquistando opere d'arte, già quand'era ancora solo duca d'Orléans. Poco prima della Rivoluzione, egli aveva progettato di far realizzare una serie di dipinti raffiguranti i più significativi eventi occorsi nella sua residenza del Palazzo Reale e di esporli in una galleria. A questa serie appartenevano alcuni dei dipinti maggiormente apprezzati al *Salon*, come ad esempio *L'Arrestation du Prince Condé* di Vernet. Tutto sembrava presagire, che si sarebbe continuato così anche in futuro. Il 18 agosto 1831 *Le Figaro* scrisse, che il re aveva visitato il *Salon* come esperto d'arte illuminato. Dopotutto anche la ressa dei visitatori dimostrò l'interesse del pubblico per le arti. *L'Artiste* (Cfr. 1<sup>er</sup> semestre 1831, pg. 144) parlò di un milione di visitatori e suggerì agli organizzatori di prevedere in futuro degli ambienti più grandi e più adatti.
- <sup>282</sup> Il londinese *Morning Chronicle* (Cfr. Nr. 1936 del 22 settembre 1831) riportò la notizia sulla riforma di voto votata alla Camera dei Comuni il 19 settembre 1831, ma non cita nessuna notizia su Raupach. Heine non lo stimava particolarmente. Cfr. *DHA*, 8, pg. 1385 e seg..
- In realtà quest'affermazione fu di Ludwig Robert. Cfr. Erhard Weidl, *Heinrich Heines Arbeitsweise*, Hamburg 1974, pg. 69. Ciò dimostra che l'accenno al *Morning Chronicle* è una farsa voluta espressamente dall'autore. Heine si spinse addirittura oltre: le opere citate non sono di Raupach, ma del commediante e commediografo Louis Angely (1787-1835), uno specialista nell'adattare commedie francesi. Heine assistette alla rappresentazione delle opere *Schülerschwänke* (1825) e *Die Bekehrten* nell'aprile 1826 ad Amburgo. Cfr. *DHA*, 6, pg. 282.
- Börne scrisse a J. Wohl riguardo Heine l'8 ottobre 1831: „Sein Spott ist sehr böseartig, und man muß sich sehr vor ihm hüten, daß man in seiner Gegenwart von keinem etwas erzählt, was er brauchen kann. So erzählte ich einem gemeinschaftlichen Bekannten von uns beiden, Robert in Baden jammere, daß in dieser Zeit sein Talent zugrunde ginge. Einen Tag darauf kömmt Heine zu mir und sagt, er habe das erfahren und werde es bei der nächsten Gelegenheit drucken lassen; aber nicht von Robert, von dem er gut Freund sei, sondern er wolle es erzählen, als habe das Raupach geklagt.“ (trad. it.: “La sua beffa è maligna, e bisogna guardarsi molto da lui, che nel proprio presente non si racconti di nessuno qualcosa, che gli può servire. Così raccontai ad un nostro conoscente comune, che a Baden Robert si lamentava, che in questo periodo il suo talento sta andando in rovina. Un giorno dopo venne Heine da me e disse, che era venuto a saperlo e l'avrebbe fatto stampare nella prossima occasione; ma non come parole dette da Robert, del quale era un buon amico, bensì voleva raccontarlo come se fosse stato un lamento di Raupach.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Ludwig Börne, Sämtliche*

---

*Schriften*. Neu bearbeitet und herausgegeben von Inge und Peter Rippmann, vol. 5, Darmstadt 1968, pg. 27.

<sup>283</sup> Per due decenni Raupach dominò la scena teatrale con i suoi drammi, a partire dal 1820. Contemporaneamente egli era l'autore più di successo di Campe, e la sua tiratura superava di gran lunga quella di Heine. Dato che Campe gli rinfacciava sempre questo dato di fatto, Heine si vendicò deridendo Raupach in più occasioni. Cfr. *Die Romantische Schule*. Drittes Buch. IV; DHA, 8/1, pg. 199-245 e seg.; *Über die französische Bühne*. Erster Brief, Ebd., 12/1, pg. 229-235.

<sup>284</sup> Cfr. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, III, I: Shylock: "I would not have given it for a wilderness of monkeys." (trad.it.: "Non l'avrei dato neanche per una foresta di scimmie." [trad. di chi scrive]). Cfr. Henry-George Bohn: *The Bibliography and Biography of William Shakespeare*. London 1863, pg. 202.

<sup>285</sup> Nella recensione sulla *Deutsche Literatur* di Wolfgang Menzel, redatta da Heine a metà giugno 1828, si leggevano altre profezie: „Ist doch die Idee der Kunst zugleich der Mittelpunkt jener ganzen Literaturperiode, die mit dem Erscheinen Goethes anfängt und erst jetzt ihr Ende erreicht hat.“ (trad. it.: "Ma l'idea dell'arte è nello stesso tempo il centro di quel periodo della letteratura, che inizia con Goethe e solo ora ha raggiunto la sua fine." [trad. di chi scrive]). Cfr. *Heines Werke*, Hg. von Ernst Elster, vol. VII, Leipzig 1925, pg. 245. „Das Prinzip der Goethe'schen Zeit, die Kunstidee, entweicht, eine neue Zeit mit einem neuen Prinzip steigt auf, und [...] sie beginnt mit Insurrektion gegen Goethe. Vielleicht fühlt Goethe selbst, daß die schöne objektive Welt, die er durch Wort und Beispiel gestiftet hat, notwendigerweise zusammensinkt, so wie die Kunstidee allmählich ihre Herrschaft verliert, und daß neue, frische Geister von der neuen Idee der neuen Zeit hervorgetrieben werden.“ (trad. it.: "Il principio dell'età goethiana, l'idea artistica, sparisce, nasce una nuova età con un nuovo principio, e [...] inizia con l'insurrezione contro Goethe. Forse Goethe stesso sente, che il bel mondo oggettivo, che egli ha fondato con parole ed esempi, crolla necessariamente, come l'idea artistica perde gradualmente il suo potere, e che nuove menti fresche usciranno fuori dalla nuova idea della nuova epoca." [trad. di chi scrive]). Cfr. Ebd. 255.

Anche nell'opera *Die Romantische Schule* Heine espresse il suo pensiero riguardo una nuova arte impegnata, strettamente legata al periodo storico in cui sorge. Il contrasto con Goethe fu un tema ricorrente nella sua vita. Cfr. DHA, 8. In seguito, tuttavia, Heine scriverà: „Ich bin für die Autonomie der Kunst; weder Religion, noch der Politik soll sie als Magd dienen, sie ist sich selber letzter Zweck, wie die Welt selbst.“ (trad. it.: "Sono per l'autonomia dell'arte; né la religione, né la politica essa servirà come una domestica, essa è fine a se stessa, come il mondo." [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, 8, pg. 259, 12 e seg.. Se si vuole comprendere appieno la concezione artistica di Heine nei primi lavori francesi, si devono considerare entrambi questi aspetti.

<sup>286</sup> L'idea della fine di un'arte fine a se stessa e della necessità di un nuovo orientamento è da ravvisare, secondo Heine, in Germania. Questo pensiero fu rafforzato dall'incontro di Heine con il Sansimonismo, secondo il quale l'estetica dovrebbe essere assoggettata alle questioni sociali. Ne *Le Globe* del 12 maggio 1831 si leggeva, infatti: "Dans tout l'état normal des Beaux-Arts, l' 'inspiration' ou la 'poésie', la 'science' et le 'faire' (les deux derniers désignés ordinairement sous le nom de 'technique') qui correspondent aux trois facultés de l' 'être', 'amour', 'intelligence' et 'activité', dont la première domine et dirige les deux autres, sont liés étroitement et dépendent ensemble d'une haute 'conception' religieuse et sociale, laquelle résume et représente l'état existant alors de la civilisation et règle l'exercice de ces trois facultés." (trad. it.: "Nello stato normale delle Belle Arti, l' 'ispirazione' o la 'poesia', la 'scienza' ed il 'fare' (gli ultimi due designati normalmente sotto il nome di 'tecnica') che corrispondono alle tre facoltà dell'essere, 'amore', 'intelligenza' e 'attività', di cui la prima domina e dirige le altre due, sono strettamente legate ed assieme dipendono da un'alta 'concezione' religiosa e sociale, che riassume e rappresenta lo stato esistente della civilizzazione e regola l'esercizio di queste tre facoltà." [trad. di chi scrive]). Secondo il pensiero sansimoniano, ogni epoca aveva, quindi, una propria mente e una propria tecnica; se la pittura le avesse disconosciute, non sarebbe mai riuscita ad aprirsi la strada al pubblico.

<sup>287</sup> *Le Globe* del 12 maggio 1831 aveva riferito, come dalla fine del dominio cristiano l'umanità non marchiasse né la ricchezza né la carne, cosicché l'attività, che si

---

esprimeva nell'industria, non fu più bandita. Il cupo affaccendarsi quotidiano della società contemporanea, il vuoto che divampa, dimostrano la necessità di riconciliare arte e materia.

<sup>288</sup> Heine si richiama all'Antichità classica ed al Rinascimento come modelli ideali per la condizione dell'artista. Le città di Atene e Firenze sono strettamente legate a quelle epoche. Durante la guerra contro i Persiani, Atene visse l'età classica della sua cultura, in particolare con Pericle. Fidia (V sec a.C.) fu l'artefice della scultura attica; fu attivo su incarico di Pericle e ne fu amico.

Dante Alighieri (1265-1321) partecipò alla vita politica della sua città natale Firenze, nel Consiglio cittadino, nelle legazioni e nei contrasti bellici. Perciò fu più volte esiliato da Firenze. Egli era ghibellino, non guelfo.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) partecipò intensivamente alla vita politica di Firenze e ricevette incarichi di rappresentanza sia da parte repubblicana che dalla famiglia Medici.

Il riferimento a Firenze non corrisponde, in realtà, alla linea dell'interpretazione sansimoniana. Infatti, per i Sansimoniani gli artisti fiorentini erano i tipici rappresentanti della scuola "cristiana".

<sup>289</sup> La traduzione in italiano di questo periodo si trova in Ugo Rubini, *H. Heine a Parigi. 1831-1856*. Bari, 1976, pg. 43.

<sup>290</sup> Fidia dovette lasciare Atene, essendo seguace di Pericle; nel 1494 Michelangelo fu costretto a fuggire da Firenze, essendo seguace dei Medici.

<sup>291</sup> Eschilo partecipò sia alla guerra vittoriosa di Maratona (490 a.C.) che alla sconfitta di Salamina (480 a.C.). La sua tragedia, *I Persiani*, si riferisce solo a Salamina e valse a documento patriottico.

<sup>292</sup> Qui termina la traduzione in italiano del periodo. Cfr. nota 289.

<sup>293</sup> La traduzione in italiano di questo periodo si trova in Ugo Rubini, *H. Heine a Parigi. 1831-1856*, Bari, 1976, pg. 42 e in Paolo Chiarini, *Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine*. Roma 1987, pg. 113.

<sup>294</sup> Questa frase ha un significato ben preciso, chiarito dalla lettura de *Le Globe*. Si tratta di "panorami" e "diorami", che suscitarono entusiasmo tra gli spettatori parigini. Il "panorama" era una raffigurazione paesaggistica, che riceveva la luce dall'alto, creando un'immagine della realtà illusoria. Questa tecnica fu inventata in Scozia alla fine del XVIII secolo e poco dopo fu introdotta in Francia ricevendo grande approvazione fino alla fine del secolo.

Il "diorama" fu un'evoluzione del panorama. Congegni per la luce produssero gli effetti più diversi. Il 12 maggio 1831 *Le Globe* giudicò positivamente queste invenzioni ancora sottosviluppate e le ritenne promettenti. L'11 giugno aggiunse che i bravi pittori avrebbero dovuto interessarsi a questa nuova tecnica, invece di affidarsi solo alle chiazze di colore. Si doveva ottenere la collaborazione di meccanici ed ingegneri per migliorare il principio del panorama, perché era questo il futuro: "[dans] la reproduction palpitante, charnelle, brillante en me<sup>^</sup>me temps que méditative, re<sup>^</sup>veuse, contemplative de la nature humaine et du monde extérieur." (trad. it.: "[nella] riproduzione palpitante, carnale, brillante e allo stesso tempo meditativa, sognante, contemplativa della natura umana e del mondo esteriore." [trad. di chi scrive]). Cfr. *Le Globe*, 11 giugno 1831.

Questa concezione si sposava appieno con quella di Heine.

<sup>295</sup> Qui termina la traduzione in italiano del periodo. Cfr. nota 293.

<sup>296</sup> Per i Sansimoniani la fede in uno spiritualismo antiquato, che non trovava più consenso nelle masse, uccideva la letteratura e l'arte. Il 3 settembre 1831 *Le Globe* si scagliò contro i numerosi Romantici, che celebravano ancora le proprie esperienze e le angosce della vita: "Qu'attendre de ces poètes sans croyance, sans foi, sans espérance, de ces bardes gémissants, de ces chanteurs malades? [...]" (trad. it.: "Cosa aspettarsi da questi poeti senza credenze, senza fede, senza speranza, da questi bardi gementi, da questi cantori malati? [...]" [trad. di chi scrive]). Cfr. *Le Globe*, 3 settembre 1831.

<sup>297</sup> Qui termina la traduzione in italiano riguardo l'articolo su Delaroche. Cfr. nota 275.

- 
- <sup>298</sup> La diffusione dell'epidemia aveva indotto Monseigneur de Quélen, arcivescovo di Parigi, a scrivere una lettera il 27 settembre 1832. In essa esortò il clero a prepararsi doverosamente a prestare soccorso e a mettere in pratica la carità cristiana, indispensabile in quella circostanza. Cfr. Roger Limouzin La Mothe, *Monseigneur de Quélen, archevêque de Paris*. Paris 1957, vol. II, pg. 107 e seg..
- <sup>299</sup> Il colera era stato portato dall'esercito russo in Polonia e là aveva decimato quello polacco. L'entità della catastrofe fu così devastante, che nel maggio 1831 il governo francese decise di mandarvi una commissione medica d'inchiesta. I successivi resoconti a riguardo sottolinearono il legame tra i progressi dell'epidemia e i massacri e le devastazioni occorse durante le operazioni di guerra. Il pubblico francese, affezionato ai Polacchi, mostrò una forte partecipazione. La stampa di governo chiese addirittura, se gli Assolutisti (l'Austria e la Prussia appoggiavano la Russia) volessero opporsi alla propagazione dei principi liberali attraverso le epidemie. Cfr. DHA, 12/2, pp. 594-595.
- <sup>300</sup> La conclusione della relazione di Heine è piuttosto politica che estetica o sansimoniana. Affiora una certa disillusione, nonostante l'immagine poetica della farfalla. L'entusiasmo con cui Heine salutò la caduta di Carlo X si è un po' temperato, ma ciononostante guarda fiducioso al futuro. Solo i *Französische Zustände* esprimeranno un nuovo pensiero, ormai mutato.
- <sup>301</sup> Questa parte fu aggiunta, allorché apparse sul mercato il primo volume del *Salon*, nel dicembre 1833. Essa introduce, con riflessioni, la storia della pittura in Francia e reca una concisa relazione sul *Salon* del 1833. Ma Heine si dedica rapidamente alle tematiche politiche, cosa da aspettarsi da un uomo, al quale la pubblicazione della *Prefazione* ai *Französische Zustände* aveva provocato considerevoli problemi. Cfr. DHA, 12/2, pg. 661 e seg..
- <sup>302</sup> Heine era giunto a Parigi il 20 maggio 1831.
- <sup>303</sup> Heine si riferisce al Sansimonismo, che nell'ultima fase aveva sviluppato ulteriormente anche le sue riflessioni religiose e la sua forma organizzativa, simile a quella di una Chiesa.
- <sup>304</sup> La traduzione di questo periodo si trova in Ugo Rubini, H. *Heine a Parigi. 1831-1856*. Bari 1976, pg. 44.
- <sup>305</sup> Heine sostenne questa tesi nel suo commento "sansimoniano" ai *Mietitori* di Léopold Robert. Furono della stessa opinione anche critici come Gustave Planche, che cercò nelle opere esposte al *Salon* del 1831 i presagi del rinnovamento, stimolato dalla Rivoluzione anche nel campo delle arti. Nella sua relazione sul *Salon* 1833 riprese questo pensiero: "Outre l'analyse des ouvrages de peinture et de sculpture pris en eux-mêmes [...] nous avons à poser des questions plus générales et plus hautes; à conclure, du caractère de l'art dans notre époque, les besoins et les espérances des esprits [...], à prévoir les réactions qui se préparent; à prononcer l'oraison funèbre des écoles qui s'éteignent, des principes qui se meurent [...]." (trad. it.: "Oltre all'analisi delle opere di pittura e di scultura prese per se stesse [...] dobbiamo porre delle questioni più generali e più alte; concludere, del carattere dell'arte nella nostra epoca, i bisogni e le speranze degli animi [...], presagire le reazioni che si preparano; pronunciare l'orazione funebre delle scuole che si spengono, dei principi che muoiono [...]" [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 183.
- <sup>306</sup> Qui termina la traduzione in italiano di questo periodo. Cfr. nota 304.
- <sup>307</sup> Giornalista e critico d'arte poco noto (1800-1837). Egli recensì *De la France* per *Le Temps* e fu legato a Victor Hugo da una profonda amicizia. Da collaboratore del *L'Europe littéraire* pubblicò nel luglio 1833 una serie di articoli sulla letteratura e la politica, dal titolo *De la littérature et des journaux politiques*, che suscitavano grande scalpore: Sainte-Beuve non vi era trattato con cortesia e se ne lamentò. In un passo composto nella primavera 1834 si evince che Maynard incontrò Heine nel Salon della Principessa Belgiojoso. Cfr. HSA, XXIV, pg. 258.
- <sup>308</sup> Questo giornale, che usciva due volte alla settimana, espresse grandi pretese già dal sottotitolo *Journal de la littérature nationale et étrangère* (trad. it.: "Giornale della letteratura nazionale e straniera"). Il motto del giornale fu: "La Politique est



---

complètement exclue de ce Journal.” (trad. it.: “La politica è completamente esclusa da questo giornale” [trad. di chi scrive]). Esso voleva riferire sulle più importanti novità in campo letterario, dare ampio spazio al genere drammatico e fornire le prime impressioni su opere appena pubblicate. Fu fondato da Victoir Bohain (1805-1856), giornalista d’opposizione durante la Restaurazione e per breve tempo prefetto dopo la Rivoluzione di Luglio. Heine, che lo conosceva bene e lo apprezzava molto. Ne abbozzò un vivo ritratto nelle sue *Geständnisse*. Cfr. DHA, 15, pg. 26 e seg.. Purtroppo questa mente geniale fu un pessimo amministratore, perciò la sua *L’Europe littéraire* resistette solo un anno. Fu abbastanza, tuttavia, per diffondere l’*État actuel de la littérature en Allemagne depuis M<sup>me</sup> de Stael* di Heine. Gli otto articoli apparvero dal 1 marzo al 24 maggio 1833 e costituirono la prima stesura dell’opera *Die Romantische Schule*. Cfr. DHA, 8, pp. 121-253.

- <sup>309</sup> Maynard scrisse dieci articoli, che furono pubblicati, dal 4 al 15 marzo 1833, con il titolo *État actuel de la peinture en France. Huitième siècle. Salon de 1833* nei numeri 2,5,9,11,14,17,21,24,28 e 33 ne *L’Europe littéraire*. Gli articoli 4 e 9 erano dedicati al *Salon* del 1833. Maynard li firmò con le iniziali L.de M.
- <sup>310</sup> La sezione che segue riporta l’ultima parte dell’articolo del 4 marzo 1833, con il titolo *Des peintres avant David* (trad. it.: “Sui pittori prima di David” [trad. di chi scrive]). Cfr. *L’Europe littéraire*, Nr. 2, 4.3.1833, pg. 10.
- <sup>311</sup> La reggenza del duca di Orléans, che guidò gli affari di stato dopo la morte di Luigi XIV, finché Luigi XV non fu maggiorenne, era divenuta una continua festa per l’alta società: negli ultimi anni del regno di Luigi XIV si era diffusa un’atmosfera solenne e bigotta, che ora era stata soppiantata da crapula e gozzoviglie. Questa reggenza fu un pessimo esempio per i sudditi.
- <sup>312</sup> Marie Jeanne Comtesse du Barry (1746-1793), un tempo venditrice con il nome Jeanne Bécu, era stata l’ultima favorita del re Luigi XV. Il suo nome assurse a simbolo degli eccessi di questo governo. Durante il Governo del Terrore fu citata in giudizio e giustiziata l’8 dicembre 1793. Sul patibolo sembra aver scongiurato “Monsieur le borreau”, il boia, di concederle un respiro: “Encore un moment, monsieur le borreau!” (trad.it.: “Ancora un istante, signor boia” [trad. di chi scrive]). Cfr. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 2, Paris 1867, pg. 271.
- <sup>313</sup> Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762) aveva raggiunto una grande fama come drammaturgo, sebbene le sue opere peccassero di trame complicate, un’evidente inclinazione al melodramma ed uno stile declamatorio. Contro di lui si impose Voltaire con le sue opere. Il figlio di Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777) fu promosso maestro del romanzo a sfondo sociale con uno stile particolarmente elegante. La Pompadour lo fece nominare censore nel 1759.
- <sup>314</sup> Nell’originale di Maynard “cette inspiration” (“questa ispirazione”).
- <sup>315</sup> Nell’originale di Maynard „où se berce quelque petite mai<sup>^</sup>tresse éventée“ (trad.it.: “in cui si culla una giovane favorita con il ventaglio” [trad. di chi scrive]).
- <sup>316</sup> Charles-Simon Favart (1710-1792), il protetto di Madame de Pompadour ed artefice della *comédie musicale*, fu direttore della Komische Oper di Berlino. Egli compose molti libretti, tra cui *Bastien et Bastienne*, che lo portarono al successo. Aglaes e Zulmas sono due personaggi delle sue commedie. Aglaes comparve in due opere, *Thésée parodie* e *Les Nymphes de Diane*, con il nome Eglé. Il nome Zulmas sembra, invece, derivare dalla tragedia di Voltaire *Les Schythes*.
- <sup>317</sup> Heine si riferisce ai pittori Jean-Antoine Watteau (1684-1721) e Francois Boucher (1703-1770).
- <sup>318</sup> Maynard: “avec leurs bergères et leur abbés” (trad. it.: “con i loro pastori ed i loro abati” [trad. di chi scrive]).
- <sup>319</sup> Maynard: “les gens de cette époque les plus rudes à la réforme” (trad. it.: “la gente di quest’epoca più rigida nei confronti della riforma” [trad. di chi scrive]).
- <sup>320</sup> Maynard: “la déba<sup>^</sup>cle” (“il disastro”).

- 
- <sup>321</sup> Maynard: “s’élancaient bride abattue” (trad .it.: “si abatterono senza briglie” [trad. di chi scrive]).
- <sup>322</sup> Maynard: “mais elle le devinaient” (trad .it.: “ma esse la indovinarono” [trad. di chi scrive]).
- <sup>323</sup> Maynard: “au livre du Dieu qu’ils attaquaient en vain” (trad. it.: “nel libro di Dio che attaccano invano” [trad. di chi scrive]).
- <sup>324</sup> Maynard: “à quelque chose de grave et de terrible” (trad. it.: “a qualcosa di grave e di terribile”).
- <sup>325</sup> Heine ha modificato la frase di Maynard: “On eu<sup>t</sup> cru que le haut de l’échafaud qui devait clore toutes ces folies leur apparaissait de loin, ainsi que la te<sup>te</sup> d’un spectre, tant les dernières années de ce dix-huitième siècle sont inquiètes et tourmentées.” (trad. it.: “Si era creduto che l’alto del patibolo che doveva chiudere tutte queste follie gli apparisse da lontano, come la testa di uno spettro, tanto gli ultimi anni di questo diciottesimo secolo sono inquieti e tormentati.” [trad. di chi scrive]).
- <sup>326</sup> Maynard: “parce qu’elle ne jugeait pas sa coopération nécessaire à des projets aussi vastes, et dont le résultat lui paraissait peut-e<sup>tre</sup> aussi trop dangereux.” (trad. it.: “perché non giudicò necessaria la sua cooperazione a dei progetti così vasti, ed il cui risultato le sembrava forse troppo pericoloso.” [trad. di chi scrive]).
- <sup>327</sup> Joseph-Marie Vien (1716-1809) compì i suoi studi presso la sua città natale Montpellier e li proseguì a Parigi dal 1740. Lo studio dei Classici durante i cinque anni trascorsi a Roma avevano consolidato il suo gusto ed accelerato la sua rottura con la moda dell’epoca. Dopo iniziali difficoltà fu accolto all’*Académie de peinture*, in cui esercitò una grande influenza. Si affidò all’imitazione delle armoniche forme degli Antichi e pretese una precisa riproduzione della natura. Fu il primo ad introdurre modelli viventi nel suo atelier. Dal 1775 al 1781 guidò l’*Académie de France* a Roma, fu il primo pittore di corte nel 1789 e fu colmato di onorificenze da parte di Napoleone, ad esempio la carica di senatore e di *comte d’Empire*. Tuttavia l’instancabile ripetizione di motivi sempre uguali, presi dall’Antichità classica, lo portarono alla stagnazione. Solo il suo allievo più famoso, Louis David, portò all’apice lo stile neoclassico del maestro. Cfr. Julius Meyer, *Geschichte der modernen Französischen Malerei seit 1789 zugleich in ihrem Verhältnis zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur*. Leipzig 1867, pg. 53-55.
- <sup>328</sup> Heine si riferisce a Eustache Le Seur (1617-1655). Pittore dotato di un talento eccezionale, dovette rinunciare ad un viaggio in Italia a causa delle sue ristrettezze economiche. Come cofondatore della *Académie de peinture* (1648) dovette tollerare l’invidia dei suoi colleghi. Morì prima che il suo talento potesse esprimersi appieno. La sua fama giunse, tuttavia, in seguito: Voltaire ammirò le sue opere e nel secolo XIX Victor Cousin e Louis Vitet furono tra i suoi più grandi estimatori.  
Anche Vien lo prese a modello per i suoi dipinti. Cfr. Jean Locquin, *La peinture d’histoire en France de 1747 à 1785*. Paris 1912, pg. 270.
- <sup>329</sup> Maynard: “n’était pas et ne pouvait pas e<sup>tre</sup> la source d’une nouvelle école” (trad. it.: “non era e non poteva essere la fonte di una nuova scuola” [trad. di chi scrive]).
- <sup>330</sup> Maynard: “l’héritage de tous ces rois de la pensée” (“l’eredità di tutti questi re del pensiero” [trad. di chi scrive]).
- <sup>331</sup> Maynard: “aux mains” (“nelle mani”).
- <sup>332</sup> Maynard: “de Robespierre, de Jos. Chérnier” (“di Robespierre, di Jos. Chérnier). Marie-Joseph de Chérnier (1764-1811) non compare nella traduzione tedesca di Heine, probabilmente perché questo poeta drammatico, che si era occupato anche di politica (era stato anche membro del Convento), era sconosciuto in Germania.
- <sup>333</sup> Louis David, nato a Parigi nel 1748, fu esiliato a Bruxelles, per aver votato la morte del re Luigi XVI. Lì morì nel 1825. Egli è, indiscutibilmente, il più importante pittore del periodo che va dalla caduta dell’Ancien Régime fino alla Restaurazione. Louis de Maynard, il cui testo Heine riporta in lingua tedesca,

---

aveva affermato, nel suo articolo dell'11 marzo 1833, l'importante ruolo svolto da David in pittura (Cfr. nota 301). La sua carriera artistica fu esemplare e la sua forte personalità gli permise di fondare una nuova scuola. Dopo aver compiuto i suoi studi sotto la guida di Vien, si recò a Roma avendo vinto l'ambito *Prix*. Questo soggiorno fu per l'artista un'esperienza importante. Nel famoso *Serment des Horaces* (1785) – dipinto che pose le basi del suo successo – si rivelò la sua inclinazione per l'Antichità. Nel frattempo la sua bottega era divenuta la culla di una nuova pittura, ed egli si dedicò anche alla politica. Deputato del Convento ed amico di Robespierre, David divenne il grande organizzatore delle feste della Rivoluzione. Il dipinto *La Mort de Marat*, considerato dalla critica come il suo capolavoro, garantì l'autenticità delle sue convinzioni politiche, che lo condussero in prigione dopo la morte di Robespierre. In seguito simpatizzò per Napoleone, che ammirò profondamente la sua arte e lo pregò di fissare, in tele di enormi dimensioni, gli avvenimenti più importanti del suo regno, tra cui *Le Couronnement*. Ciononostante David rimase sempre fedele alla sua passione per l'Antichità, come dimostrano le *Sabines* (1799) e *Léonidas aux Thermopyles* (1814). In particolare, in questo dipinto egli espresse il desiderio di unire la Grecia e Roma, per fondere l'Antichità. Durante i "Cento Giorni" di Napoleone, egli gli stette accanto ed emigrò in Belgio quando ritornarono i Borboni. La lontananza dalla patria non diminuì la sua influenza sulla pittura. Dal punto di vista stilistico, egli aveva sviluppato appieno entrambe le passioni del suo maestro Vien: l'amore per l'antica bellezza e la verosomiglianza. Egli voleva essere un classicista, nonostante padroneggiasse il Realismo e fosse attento al dettaglio. Ciò rappresentò una totale rottura con la pittura del XVIII secolo.

<sup>334</sup> Influenzato dalla pittura franco-olandese, in particolare dal pittore rococò Louis Michel Vanloo (1707-1771).

<sup>335</sup> Maynard: "lorsque ce mot d'antiquité retentit" (trad. it.: "quando echeggiò questo termine dell'antichità" [trad. di chi scrive]).

<sup>336</sup> Maynard: "publicistes, écrivains et philosophes" (trad. it.: "pubblicisti, scrittori e filosofi").

<sup>337</sup> Maynard: "le germe" ("il germe").

<sup>338</sup> Maynard: "dans son sublime élan" ("con sublime slancio").

<sup>339</sup> Maynard: "Il fit en peinture ce que Marat faisait en politique" ("Egli fece in pittura ciò che Marat faceva in politica").

<sup>340</sup> Le opere di David furono diffuse in Germania attraverso le incisioni.

<sup>341</sup> I pittori citati da Heine furono i più dotati tra gli oltre 400 allievi della scuola che David aveva inaugurato nel 1781.

Francois Pascal baron Gérard (1770-1837) frequentò dal 1786 la bottega del maestro. Egli iniziò la sua carriera come ritrattista e raggiunse la fama con il dipinto *Psyché et l'Amour*. Il suo successo superò ogni forma di governo: fu dapprima pittore ufficiale dell'imperatrice Joséphine dal 1806, poi, nel 1817, pittore di corte del re, che l'anno seguente lo insignì del titolo di barone. La Monarchia di Luglio lo incaricò di numerose commissioni, come, ad esempio, i grandi ritratti della galleria storica a Versailles.

Antoine Jean baron Gros (1771-1835), figlio di un miniaturista, entrò molto presto nella bottega di David, che nel 1793 lo prese sotto la sua protezione e gli consentì un lungo soggiorno in Italia. Come il maestro, anch'egli simpatizzò per l'impero e celebrò la fama militare di Napoleone con dipinti come *Le Champ de bataille d'Eylau*. Come Gérard, anch'egli fu protetto anche da Luigi XVIII, che lo aveva nominato successore di David nell'*Ecole des Beaux-Arts*, in cui egli diffuse l'arte del maestro. Delacroix lo descrisse così nella *Revue des deux Mondes*: "Il mettait une sorte d'amour-propre à [en] continuer dans ses leçons toutes les traditions." (trad. it.: "Egli metteva nelle sue lezioni una sorta d'amor proprio nel continuare tutte le tradizioni." [trad. di chi scrive]). Cfr. *Revue des deux Mondes*, 1 settembre 1848, pg. 663. La calante popolarità della pittura classicista e l'influenza di Ingres lo scoraggiarono al punto da indurlo al suicidio.

Anne Louis de Roncy Girodet-Trioson (1767-1824) frequentò la bottega di David come i pittori già citati, poi fu al servizio di Napoleone e della famiglia imperiale e successivamente per il governo della Restaurazione. Essendo incline all'indipendenza, verso la fine della sua vita si discostò dall'estetica davidiana.

---

Pierre Narcisse baron Guérin (1774-1853) non fu un allievo diretto di David, ma già dal titolo del suo primo dipinto, *Retour de Bélisaire dans sa famille* (1799), dimostra l'affinità con le tematiche di David. Si specializzò nel genere storico e fu maestro di pittori, come Géricault, Paul Delaroche, Ary Scheffer e Delacroix.

Théodore Géricault (1791-1824), allievo di Guérin, dal 1815 soggiornò a lungo in Italia. Al Salon del 1819 espose il dipinto *Radeau de la Méduse*, che provocò una rivoluzione in pittura. Louis de Maynard lo ritenne, infatti, "l'instigateur de la révolution en peinture" ("l'istigatore della rivoluzione in pittura" [trad. di chi scrive]). Cfr. *Journal de la littérature nationale et étrangère*, articolo 3, 6 marzo 1833. A Londra realizzò il dipinto *Course de chevaux à Epsom*, noto perché per la prima volta l'immagine fu fissata sulla tela come un'istantanea. I giudizi della critica riguardo le opere di Géricault confermano l'opinione espressa da Heine.

- <sup>342</sup> Heine riprende un'espressione tipica dell'epoca: "Les quatre grands artistes en G" (trad. it.: "I quattro grandi artisti con la G" [trad. di chi scrive]). Cfr. *L'Artiste*, I semestre, 1831, pg. 173.
- <sup>343</sup> Il *Salon* del 1831 suscitò grande interesse, essendo stato il primo *Salon* dopo la Rivoluzione di Luglio. Ciò fu dimostrato dal cospicuo numero di pittori che scelsero di esporre le loro opere in quell'occasione (Cfr. nota 2).
- <sup>344</sup> Questa profezia si rivela sconsiderata nei confronti di alcuni artisti, come Lessore e Schnetz.
- <sup>345</sup> L'apertura ufficiale del *Salon* fu il 1 marzo 1833. Cfr. *Journal des Débats*, 28.2.1833. I dipinti furono esposti al *Salon Carré* e nella *Grande Galerie*, mentre le incisioni e le litografie furono esposte nella *Galerie d'Apollon*.
- <sup>346</sup> Questa era la consuetudine: i paravento dovevano coprire i dipinti appesi alle pareti e la critica si lamentava, poiché lo spazio a disposizione ne veniva limitato ed i capolavori sparivano dietro ai dipinti di minor valore. Gustave Planche parlò della singolare limitatezza, "qui prive pendant six mois les jeunes gens de leurs études, les étrangers et le public de leur plaisir." (trad. it.: "che priva per sei mesi i giovani dei loro studi, gli stranieri e il pubblico dei loro piaceri." [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 173.
- <sup>347</sup> La moda medievale, i cui effetti sulla letteratura tedesca suscitarono l'ira di Heine, influenzò alcuni pittori in dipinti di soggetto storico.
- <sup>348</sup> Così sono chiamati i manoscritti in pergamena degli autori antichi, il cui testo era stato cancellato dagli scrivani medievali e sostituito con un altro.
- <sup>349</sup> Nel testo originale „viertehalb“, forma antica per „dreeinhalb“ ("tremilacinquecento"). Secondo Délecluze il numero delle opere esposte ammontava a 2925. Cfr. *Journal des Débats*, 3.5.1833. Poi se ne aggiunsero altre 393, che furono registrate nel *livre officiel* verso la fine di marzo. Cfr. *Journal des Débats* del 20 marzo 1833. Quindi le opere esposte furono in totale 3318. Louis de Maynard parlò di 3230 dipinti, nel suo articolo del 25 marzo 1833. Cfr. *Journal de la littérature nationale et étrangère*, 25.3.1833.
- <sup>350</sup> Questa espressione introduce alla complicata situazione politica del 1833. Come Heine alla fine dei *Französische Zustände* racconta, dopo la morte di Casimir Périer, avvenuta il 16 maggio 1832, Luigi Filippo aveva esitato a nominare un nuovo presidente del consiglio. La vittoria sulla rivolta repubblicana del 5 e 6 giugno, che Heine definisce „trüber Regen des Junius“, sull'insurrezione legittimista in occasione dell'arrivo della duchessa di Berry nella Vandea e la morte del duca di Reichstadt sembrò giovare alla causa orléanista, in quanto questi avvenimenti scoraggiarono i diversi partiti d'opposizione. Ma l'ordinamento costituzionale non era rientrato in vigore e poiché il gabinetto non poteva essere presentato alle Camere, in mancanza di un presidente del consiglio, il re aveva dovuto decidersi per un rimpasto di gabinetto. Dopo il rifiuto di Dupin, che non voleva comprometersi con la continuazione della politica périerana, il re scelse il maresciallo Soult, una figura pura di rappresentanza, il cui gabinetto fu performante solo impiegando personalità capaci come Thiers agli Interni, Guizot al Ministero dell'Educazione e agli Esteri il duca di Broglie. La nuova squadra non aveva fatto mistero di voler proseguire la politica di Périer, perciò fu considerata reazionaria ed attirò a sé numerosi nemici. L'unico supporto fu il

---

gruppo dei fedeli Orleanisti attorno al *Journal des Débats*. Così la Francia sembrò essere nuovamente divisa. Nel novembre 1832 la Camera accolse le proposte di legge del governo ed iniziò un'attività legislativa molto vivace. Una legge proposta da Guizot riguardava l'organizzazione scolastica e fu varata nel giugno 1833. La calma sembrava essere raggiunta e l'agiatezza prosperava. Il *Journal des Débats* scrisse a riguardo: "De l'aveu de tout le monde, jamais le commerce n'a été plus florissant; le travail abonde; la misère, entretenue, pendant près de deux années, par les entreprises désespérées des factions a disparu [...]" (trad. it.: "Dalla confessione di tutti, mai il commercio era stato più fiorente; il lavoro abbonda; la miseria mantenuta durante quasi due anni è sparita grazie alle imprese disperate delle fazioni [...]" [trad. di chi scrive]). Cfr. *Journal des Débats*, 8.6.1833. Le testimonianze di contentezza, che la maggioranza parlamentare espresse, non bastarono, tuttavia, ad assicurarsi un ampio appoggio del popolo.

<sup>351</sup> La traduzione in italiano di questo periodo si trova in Ugo Rubini, *H. Heine a Parigi. 1831-1856*, Bari 1976, pg. 46.

<sup>352</sup> Qui termina la traduzione in italiano del periodo. Cfr. nota 351.

<sup>353</sup> La delusione di Heine per l'assenza di Robert e di Delaroche riflette il pensiero di molti critici d'arte. Gustave Planche concluse il suo *studio* con queste parole: "Je crois encore à l'imminence d'une réaction spiritualiste dans l'art, mais je n'ai pas à ma disposition les éléments nécessaires pour populariser mes convictions. Plusieurs ouvrages importants que j'attendais, et qui m'auraient apporté l'autorité de leur exemple, n'ont pu pénétrer dans les salles du Louvre. Léopold Robert et Paul Delaroche n'ont rien envoyé." (trad. it.: "Credo ancora all'imminenza di una reazione spiritualista nell'arte, ma non ho a disposizione gli elementi necessari per divulgare le mie convinzioni. Parecchie opere importanti che aspettavo, e che mi avrebbero portato l'autorità del loro esempio, non hanno potuto penetrare le sale del Louvre. Léopold Robert e Paul Delaroche non hanno inviato nulla." [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 231.

<sup>354</sup> Tony Johannot, nato in Germania nel 1803, era, tuttavia, francese. Heine allude al dipinto *Jeune fille et son amant surpris par le père*. Il dipinto raffigurava una scena nella capanna di un contadino, presso la quale un uomo anziano minaccia l'amante di sua figlia, che giace a terra. Louis de Maynard recensì il dipinto come "scène domestique" e lo considerò un'opera perfetta, "une peinture à peu près irréprochable" (trad. it.: "un dipinto pressoché ineccepibile" [trad. di chi scrive]). Cfr. *Journal de la littérature nationale et étrangère*, articolo 8, 24.4.1833. Delécluze lo descrisse approfonditamente e lo lodò: "[...] Ce tableau est un de ceux de l'Esposition où il y a le plus de verve, qualité assez rare cette année." (trad. it.: "Questo dipinto è uno di quelli dell'Esposizione in cui c'è maggior estro, qualità abbastanza rara quest'anno." [trad. di chi scrive]). Probabilmente fu la scelta del tema, piuttosto che l'abile esecuzione, a colpire Heine. Nel 1836 Johannot realizzò anche il ritratto di Heine per il *Deutscher Musenalmanach*, che provocò la disputa con gli autori svevi (Cfr. DHA, 10).

<sup>355</sup> Si tratta di *Marguerite à l'église*, detto anche *Marguerite au prie-Dieu*. Questo dipinto, che incantò i suoi estimatori e scatenò la critica dei suoi oppositori, gli valse il soprannome "peintre de Marguerite" ("pittore di Margherita"). Gustave Planche lamentò la mancanza d'originalità: "Une métamorphose pénible d'un talent qui s'épuise à copier, successivement, tous les maîtres, sans jamais chercher l'originalité personnelle." (trad. it.: "Una metamorfosi penosa di un talento che si esaurisce a copiare, successivamente, tutti i maestri, senza mai cercare l'originalità personale." [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 225.

Louis de Maynard, invece, accolse il dipinto con entusiasmo: "[...] Toute la peinture d'Ary Scheffer est empreinte d'une délicieuse mélancholie; elle est douce comme les jolies tresses blondes qui pendent sur l'épaule de Marguerite, ou plutôt sa peinture, c'est Marguerite elle-même; et voilà pourquoi je l'aime tant." (trad. it.: "[...] Tutta la pittura d'Ary Scheffer è intrisa di una deliziosa malinconia; essa è dolce come le belle trecce bionde che pendono sulla spalla di Margherita, o piuttosto il suo dipinto, è Margherita in persona; ecco perché lo amo tanto." [trad. di chi scrive]). Cfr. *Journal de la littérature nationale et étrangère*, articolo 7, 17 aprile 1833.

<sup>356</sup> Heine si riferisce al dipinto di Vernet *Raphael au Vatican*, in cui era rappresentato un famoso aneddoto, l'incontro tra il solitario Michelangelo e Raffaello circondato

---

dai suoi allievi, alla presenza di Giulio II. Il dipinto diede adito a molti commenti. Questo confronto di Vernet con i due grandi italiani soddisfò, tuttavia, solo i suoi estimatori ed amici. Louis de Maynard, fervente ammiratore di Vernet, vide nel dipinto il coronamento della sua nuova maniera. Cfr. *Journal de la littérature nationale et étrangère*, articolo 5, 1.4.1833.

Gustave Planche, un fervente antagonista di Vernet, parlò, invece, di pietosa superficialità, “une facilité déplorable” (“una facilità deplorabile”) e di una stupefacente sintesi di tutte le caratteristiche negative del pittore. Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*. Paris 1831, pg. 197.

<sup>357</sup> Decamps aveva inviato al *Salon* alcuni dipinti, che continuarono la sua linea orientale, senza offrire nuovi aspetti. Uno dei suoi dipinti, *Singe occupé à peindre*, apportò serenità, ma anche dello scandalo, poiché fu noto con il titolo *Les Experts*. Louis de Maynard mise in guardia l'artista dalla sua abilità, che lo aveva dissuaso dalla sua prima maniera: “Il dédaignait alors les moyens faciles et maniérés qu'il emploie maintenant pour produire de l'effet” (trad. it.: “Egli disdegnava allora i mezzi facili ed affettati che ora egli impiega per produrre dell'effetto.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Journal de la littérature nationale et étrangère*, articolo 8, 24.4.1833.

<sup>358</sup> Pettinatura portata dai Nazareni e dai nazionalisti tedeschi.

<sup>359</sup> Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) fu apprezzato in modi diversi, nonostante la sua grande fama. Nato a Montauban, si trasferì a Parigi nel 1797, dove frequentò la bottega di David. Nel 1801 vinse l'ambito *Prix de Rome* e si distinse per un'originalità, considerata dai suoi contemporanei come arcaica. Si specializzò nella ritrattistica e molti suoi dipinti di questo genere appartengono alle sue opere più riuscite. Altre opere, come *Jupiter et Thétis* (1810) e soprattutto *Apothéose d'Homère*, presentato al *Salon* dell'anno 1827, lo resero il fondatore di una propria scuola. Il carattere irruente di Ingres lo portò ad isolarsi, e ciò danneggiò la sua fama. Décluze lo definì artista-modello, il cui genio fu favorito da uno stile di vita esemplare. Cfr. *Journal des Débats*, 22.3.1833.

Louis de Maynard parlò, invece, di “inconcevables vellétés de despotisme et un esprit naturellement exclusif qui ne voudra admettre que ses protégés aux rayons du soleil dont il sera le dispensateur.” (trad. it.: “inconcepibili velleità di dispotismo ed uno spirito naturalmente esclusivo che vorrà ammettere solo i suoi protetti ai raggi del sole di cui sarà il dispensatore.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Journal de la littérature nationale et étrangère*, articolo 5, 1.4.1833.

<sup>360</sup> La critica si divise nel giudicare questo ritratto, realizzato da Ingres nel 1809. Décluze affermò: “Il est difficile de voir la vie plus agréablement rendue que sur cette physionomie.” (trad. it.: “È difficile vedere la vita resa in modo più piacevole che in questa fisionomia.” [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, 12/2, pg. 605.

Louis de Maynard, invece, riferì dell'indifferenza del pubblico: “[Le public] se montre un peu froid aux portraits de M. Ingres [...]. Voyez, par exemple, la pauvre ‘dame romaine’, que personne n'a songé à mettre en lumière. [...]” (trad. it.: “[Il pubblico] si mostra un po' freddo nei riguardi dei ritratti di Ingres. [...] Guardate, ad esempio, la povera ‘dama romana’, che nessuno ha pensato di mettere in luce. [...]” [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, 12/2, pg. 605.

<sup>361</sup> Louis Francois Bertin (1766-1841) fu soprannominato *l'ainé*, per distinguerlo da suo fratello minore Bertin de Veaux (1771-1842). Fu un'illustre personalità: dal 1814 guidò il *Journal des Débats*, uno dei capisaldi dell'Orleanismo.

Questo dipinto si pose all'apice della ritrattistica di Ingres. Gustave Planche notò, ad esempio, che la folla attorno al dipinto, già all'apertura del *Salon*, non diminuiva; i visitatori stavano lì davanti come incantati, “sans savoir pourquoi, sans soupçonner, me<sup>m</sup>e lointainement, les questions sans nombre d'histoire et de critique qui se rattachent à cet ouvrage important, [la foule] se laisse prendre au charme de la vérité.” (trad. it.: “senza sapere perché, senza sospettare, anche lontanamente, le questioni senza numero di storia e di critica che si ricollegano a quest'opera importante, [la folla] si lascia ammaliare dal fascino della verità.” [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*, Paris 1831, pp. 206-207.

Louis de Maynard, invece, parlò di “une étude minutieuse et microscopique” (“uno studio minuzioso e microscopico”) con enormi difetti, “des défauts considérables neutralisant l'effet de ses qualités” (“dei difetti considerevoli che neutralizzano l'effetto delle sue qualità”). Cfr. DHA, 12/2, pg. 606.

---

Heine definì il magnate della stampa solo “il vecchio Francese”, senza esprimere alcun commento sul dipinto, poiché non aveva gradito la recensione riguardo la sua opera *De La France*, apparsa nel *Journal des Débats* il 24 giugno 1833. In un'altra occasione egli parlò di un “polemischen Artikel gegen mich” (“articolo polemico contro di me”). Cfr. Hans Hörling, *Heinrich Heine im Spiegel der politischen Presse Frankreichs von 1831-1841*. Frankfurt am Main, Bern e Las Vegas 1977, pg. 43 e seg.. Ciononostante egli decise di non ignorare il ritratto di Bertin.

<sup>362</sup> Giudizio unanime della critica. Heine sembra riprendere un pensiero che aveva espresso a Louis de Maynard e che quest'ultimo riportò nel *Journal de la littérature nationale et étrangère*: “Un écrivain allemand, qui est spirituel comme un Français, faisait de notre exposition une critique bien juste et bien naïve, en me disant: ‘On ne sait ici pour qui s’enthousiasmer’.” (trad. it.: “Uno scrittore tedesco, che è spiritoso come un francese, fece una critica molto giusta e spontanea, dicendo: ‘Qui non si sa per chi entusiasmarci’.” [trad. di chi scrive]). Poi proseguì esprimendo la sua opinione: “L’exposition [...] était morne et chétive, que si elle dénonçait un retour aux études sévères, elle trahissait aussi plus d’ambition que de véritable force, plus d’envie de briller et de plaire que d’efforts pour atteindre à cette perfection qui ne dépend ni des suffrages du public, ni du blâme des critiques.” (trad. it.: “L’esposizione [...] fu tetra e gracile, per quanto denunciava un ritorno agli studi severi, tradisse anche più ambizione che vera forza, più voglia di brillare e di piacere che degli sforzi per raggiungere questa perfezione che non dipende né dai consensi del pubblico, né dal biasimo delle critiche.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Journal de la littérature nationale et étrangère*, articolo 4, 25.3.1833.

<sup>363</sup> La qualità di questa sezione fu evidente a tutta la critica. Cfr. *Journal de la littérature nationale et étrangère*, 25.3.1833.

La scultura esposta al *Salon* del 1833 fu di un livello superiore a quella esposta due anni prima. Allora nessun'opera scultorea era degna di menzione, ad eccezione dei *Groupes d'animaux* di Barye e lo *Spartacus* di Foyatier. Stranamente Heine non menziona, qui, David d'Angers, Pradier e Barye, i cui lavori avevano riscosso molto successo.

<sup>364</sup> Antoine Etex (Paris 1808-Chaville 1888), allievo di Pradier, aveva frequentato anche la bottega di Ingres. La sua opera più importante era, all'epoca, *Cain et sa race maudite par Dieu*, anche nota come *La famille de Cain après le meurtre d'Abel*, il cui calco in gesso egli aveva esposto al *Salon*. Secondo la testimonianza di Gustave Planche, questo gruppo suscitò grande scalpore. Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*, Paris 1831, pg. 228.

Décluze scrisse nel *Journal des Débats*: “[L’oeuvre provoquait] une impression [...] d’autant plus profonde que tous les plus petits détails de la composition étaient une conséquence rigoureuse de l’ensemble.” (trad. it.: “[L’opera provocò] un’impressione [...] tanto più profonda, che tutti i più piccoli dettagli della composizione erano una conseguenza rigorosa dell’insieme.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Journal des Débats*, 3.4.1833.

Il conciso commento di Heine all’opera scade nella polemica religiosa, senza approfondirne la tecnica. La promessa di tornare in seguito sulla questione sarà disattesa.

<sup>365</sup> Quest’opera di Foyatier era molto nota all’epoca.

Denis Foyatier (Bussières 1793-Parigi 1863), di modeste origini, durante un soggiorno in Italia trovò l’ispirazione per la sua opera: *Spartacus brisant les chaînes dont les Romains l’ont chargé et méditant des projets de vengeance*. Il calco in gesso esposto nel 1827 fu molto apprezzato, come pure l’opera in marmo, realizzata nel 1831. Gustave Planche affermò di ravvisare in essa “de la sculpture emphatique et déclamatoire, [...] du mélodrame pur.” (trad.it.: “della scultura enfatica e declamatoria, [...] del melodramma puro.” [trad. di chi scrive]). Cfr. Gustave Planche, *Salon de 1831*, Paris 1831, pg. 150.

La critica ritenne lo *Spartacus* un’allegoria del popolo, che si libera dal giogo del dispotismo. Heine alludeva a questa interpretazione, quando affermò che la rivolta romana degli schiavi del 73-71 a.C. avrebbe potuto ripetersi.

<sup>366</sup> Heine si riferisce a *Thésée combattant le Minotaure*, che fu esposto ai giardini delle Tuileries per volere di Luigi Filippo, assieme allo *Spartacus* di Foyatier. Si tratta dell’opera più significativa dello scultore Etienne-Jule Ramey (Parigi 1796-Parigi 1852). Secondo la mitologia greca ogni anno si sacrificavano al Minotauro

---

sette ragazzi e sette ragazze, prima che Teseo riuscisse ad uccidere l'uomo-toro cretese. Il Minotauro viene normalmente rappresentato con la testa di bue.

- <sup>367</sup> L'osservazione è solo apparentemente innocente, ma il pensiero politico sottinteso è consapevolmente inquietante.
- <sup>368</sup> All'epoca il numero delle sentinelle presso gli edifici pubblici di Parigi o delle guardie di pubblica sicurezza era cospicuo. Nel 1836 una sentinella sorvegliò addirittura l'Obelisco alla *Place de la Concorde* per il divertimento dei chansonniers del tempo.
- <sup>369</sup> Uno degli accessori del re-borghese Luigi Filippo.
- <sup>370</sup> Cfr. Nota 280.
- <sup>371</sup> Luigi I promosse le arti e l'architettura, come collezionista (Cfr. DHA, 8, pg. 465, 1403 e seg.) o committente di edifici a Monaco (Cfr. capitolo 1-2 di *Reise von München nach Genua*). Per il giudizio di Heine riguardo la politica del monarca, cfr. DHA, 12/2, pg. 188.
- <sup>372</sup> L'osservazione è evidentemente esagerata, in quanto gli edifici costruiti durante l'Impero furono più numerosi e più grandi. La Monarchia di Luglio si occupò, tuttavia, dell'abbellimento della capitale. Nel giugno 1833 il nuovo gabinetto aveva autorizzato dei fondi considerevoli per la costruzione di nuove strade ed una parte considerevole di essi fu destinata al completamento di alcuni monumenti parigini.
- <sup>373</sup> Nel mese di giugno la Camera deliberò, attraverso una legge speciale, la ricostruzione della *Bibliothèque Royale*. Dalla confisca durante la Rivoluzione gli ambienti erano molto ristretti e i diversi governi successivi ne pianificarono un ampliamento. Tra la popolazione furono discusse proposte per trasferire la biblioteca, ma l'amministrazione si oppose, per il timore di rimetterci l'indipendenza. Alla fine fu approvato solo un ampliamento degli spazi esistenti: dal 1828 fu nominato architetto della biblioteca Louis Tullius Visconti (1791-1853), che presentò un progetto, a fondamento di tutti i successivi progetti di costruzione fino al 1850. Gli Orleanisti gli attribuirono grande significato: ai loro occhi esso era "la première des entreprises de bien-<sup>e</sup>tre et de luxe social qui signalèrent le règne de Louis Philippe." (trad. it.: "la prima delle imprese di benessere e di lusso sociale che segnarono il regno di Luigi Filippo." [trad. di chi scrive]). Cfr. Charles de Rémusat, *Mémoires de ma vie*, cap. 3, pg. 45; Jean-François Foucaud, *La Bibliothèque royale sous la Monarchie de Juillet*. Paris 1978, pg. 63.
- <sup>374</sup> La costruzione di questa Chiesa fu iniziata nel 1764 sotto il governo di Luigi XV. Nel 1777 il progetto fu profondamente modificato da un nuovo architetto, per imitare il Pantheon di Agrippa, ma la Rivoluzione interruppe i lavori. Alla fine Napoleone incaricò nel 1806 un terzo architetto, Vignon, per l'erezione di un "Temple de la Gloire" in quel punto. Fu questo il nome dell'edificio fino al 1815. Con la Restaurazione esso fu trasformato in una chiesa, ultimata solo nel 1842.
- <sup>375</sup> Sicuramente Heine ha confuso la riva sinistra con quella destra della Senna. Infatti, sulla riva sinistra si iniziò nel 1810 la costruzione di un grande complesso, la sede del Ministero per gli Affari Esteri. Oggi sorge in questo punto la *Gare d'Orsay*. I lavori progredirono a rilento e furono sospesi durante la Restaurazione. L'edificio fu terminato nel 1838. Cfr. Louis-Eugène-Georges Hantecoeur, *Histoire de l'Architecture classique en France*. Paris 1955, cap. VI, pg. 50.
- <sup>376</sup> Questo elefante, che Gavroche dei *Misérables* di Victor Hugo usò come rifugio, aveva una storia particolare. In realtà, esso doveva adornare la *Place de L'Etoile*, prima che Napoleone decidesse di erigervi un arco di trionfo per glorificare le sue marce trionfali. Un calco di gesso dell'animale fu eretto, poi, sulla *Place de la Bastille*, dove si sfaldò gradualmente. Nel 1846 era completamente distrutto. Il commento di Heine anticipa l'osservazione di Hugo nei *Misérables*: "On ne savait ce que cela voulait dire. C'était une sorte de symbole de la force populaire. C'était sombre, énigmatique et immense. C'était on ne sait quel fantôme puissant, visible et debout à côté du spectre invisible de la Bastille." (trad. it.: "Non si sapeva quello che voleva dire. Era una sorta di simbolo di forza popolare. Era misterioso, enigmatico ed immenso. Era un non so che di fantasma potente,



---

visibile ed in piedi, a fianco dello spettro invisibile della Bastiglia.” [trad. di chi scrive]). Cfr. Victor Hugo, *Les Misérables*, libro VI, ed. Pléiade, Paris 1951, pg. 974-975.

- <sup>377</sup> Il vero Obelisco di Luxor poté essere eretto solo nel 1836, essendo stato il trasporto dall’Egitto molto difficoltoso. Cfr. DHA, 11, pg. 128 e seg.; Ebd., pg. 627 e seg..
- <sup>378</sup> Giorno dell’esecuzione capitale di Luigi XVI, avvenuta nel 1793.
- <sup>379</sup> La discussione su questa questione occupa tutta la parte finale dell’Appendice: era di grande attualità e concerneva più la politica che l’architettura. Il problema si pose verso la fine della Legislatura, in occasione di un dibattito sullo Stato. L’invasione delle potenze nemiche nel 1814 e 1815 avevano lasciato un ricordo indelebile, perciò fin dall’inizio il nuovo regime si sforzò di fortificare Parigi. A questo scopo fu abbozzato un piano, approvato da una commissione parlamentare. Prima che il piano fosse deliberato, il governo richiese crediti nel 1833, per continuare le costruzioni militari, che erano già state avviate nei dintorni della città. Tuttavia, questa pretesa, apparentemente innocua, suscitò la resistenza dell’opposizione della Sinistra. Si rimproverava al governo di voler erigere delle “Bastiglie”, che non miravano a difendere la città da eserciti nemici, ma piuttosto rappresentavano una minaccia alla popolazione parigina. La polemica fu accentuata dalla stampa repubblicana e divulgata da giornalisti come Arago o Carrel. La campagna di stampa inquietò la borghesia, che giudicò il progetto con grande scetticismo e portò alla disapprovazione dei crediti richiesti.
- <sup>380</sup> Le autocitazioni non sono inconsuete nell’opera di Heine. Questo testo sembrerebbe far parte dei *Französische Zustände* ed aggiunto solo qui, perchè in quell’opera non poteva essere impiegato. È più probabile, tuttavia, che Heine abbia postdatato di un anno la sua *Memoir* e necessitasse di un pretesto per completare una relazione di critica d’arte con un capitolo sulla politica. Per quanto riguarda il contenuto, Heine si riferisce a fatti e a discussioni, documentati alla metà del 1832.
- <sup>381</sup> L’analisi di Heine è priva di ogni vicinanza alla realtà. Con la sconfitta dei Repubblicani nel giugno 1832 l’autorità del governo sembrava temporaneamente ristabilita ed il sostegno della popolazione assicurato, ma le associazioni segrete non avevano affatto rinunciato alle loro cospirazioni. Già alla fine del 1832 si rese indipendente una sezione degli *Amis du peuple*, la sezione dei *Droits de l’homme*, e iniziò una campagna che attirò subito parecchie migliaia di seguaci e portò alla fondazione di filiali nella provincia. Questo successo fu tanto più notevole, quanto il programma della *Société des droits de l’homme* conteneva ampie pretese, tra cui una definizione rivoluzionaria della proprietà: “Droit qu’a chaque citoyen de jouir à son gré de la portion de biens qui lui est garantie par la loi.” (trad.it.: “Diritto che ciascun cittadino ha di godere, di proprio gradimento, della porzione di beni che gli è garantita dalla legge.” [trad. di chi scrive]). In queste circostanze era aumentata una sensazione di insicurezza nel *pays légal*. Si era diffusa l’idea che la rivolta avesse un suo proprio governo, una sua amministrazione, un suo esercito. Cfr. Louis Blanc, *Histoire de dix ans: 1830-1840*, vol. IV, cap. II, Paris 1842-1844. In altre parole, ci si trovava nella stessa situazione di due anni addietro, quando Casimir Périer andò al potere.
- <sup>382</sup> I rivoluzionari avevano festeggiato l’anniversario della loro sconfitta con un acceso manifesto, nel quale ricordavano che i cipressi della libertà avevano dovuto bagnarsi di sangue e non di lacrime. Poco dopo l’anniversario delle *Trois Glorieuses* provocò nuovi disordini, il 28 ed il 29 luglio. Tutte le costruzioni militari furono momentaneamente sospese e la statua di Napoleone fu innalzata nuovamente: con ciò si quietarono provvisoriamente gli animi. Nell’ottobre 1833 la polizia adottò misure contro gli edicolanti che pubblicizzavano la stampa estremista: per poco non si arrivò ad un’insurrezione. Il governo reagì a questa difficile situazione mettendosi sulla difensiva, per il dispiacere della borghesia.
- <sup>383</sup> Questa analisi teorica cerca di rappresentare il punto di vista dei diversi partiti e le conseguenze di eventuali insurrezioni. In primo luogo Heine espone i propositi dei capi della *Société des droits de l’homme*; il loro programma noto al vasto pubblico prevedeva la fondazione di una federazione europea, “Fédération [...] fondée sur la communauté des principes d’où découle la souveraineté du peuple.” (trad. it.: “Federazione [...] fondata sulla comunanza dei principi da cui deriva la sovranità

---

del popolo.” [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, 12/2, pg. 611. Gli ultimi articoli del documento (Nr. 37 e 38) recitavano così: “Ceux qui font la guerre à un peuple pour arrêter les progrès de la liberté et anéantir les droits de l’homme, doivent être poursuivis partout, non comme des ennemis ordinaires, mais comme des assassins et comme des brigands rebelles. - Les aristocrates, les tyrans, quels qu’ils soient, sont des esclaves révoltés contre le souverain de la terre, qui est le genre humain.” (trad. it.: “Coloro che fanno la guerra per fermare i progressi della libertà ed annientare i diritti dell’uomo, devono essere perseguiti dappertutto, non come dei nemici ordinari, ma come degli assassini e come dei briganti ribelli. - Gli aristocratici, i tiranni, chiunque essi siano, sono degli schiavi ribellatisi contro il sovrano della terra, che è il genere umano.” [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, 12/2, pg. 611.

- <sup>384</sup> Con quest’osservazione Heine abbandona il tono oggettivo della parte precedente e sottolinea l’importanza decisiva del gruppo rivoluzionario e delle sue reazioni. Egli sottovaluta, però, la forza di resistenza del sistema economico imperante. A breve questo governo avrebbe represso la rivolta a Lione e a Parigi nel maggio 1834, con il consenso del popolo, mentre il partito repubblicano lo superò a fatica.
- <sup>385</sup> Quest’espressione è esagerata in rapporto alla circostanze dell’epoca. Dall’istituzione del Ministero di Soult, il re aveva dovuto rinunciare ad esercitare il suo potere personale, come aveva fatto dopo la morte di Périer. A questo riguardo, le sue pretese rimasero immutate, come dimostra la fine del suo governo.
- <sup>386</sup> Luigi Filippo sapeva fingere meglio rispetto a suo cugino Carlo X, tutt’altro che astuto ed abile a celare i suoi scopi.
- <sup>387</sup> Qui Heine abbozza un ritratto di Luigi Filippo all’inizio del suo governo. La stretta di mano era ancora un atto politico e simboleggiava lo spirito delle nuove istituzioni politiche.
- <sup>388</sup> Una grande quantità di giornali umoristici testimoniò l’impeto crescente dell’opposizione. Si ricorse ad ogni pretesto per colpire il re. In un articolo del 14 dicembre 1833 il *Journal des Débats* lamentò la crescente immoralità, che stava contagiando l’intera società: “A moins d’être aveugle et sourd, il faut bien reconnaître que le Roi n’a d’autre privilège que celui d’être injurié, outragé, calomnié [...]. Qui représente-t-on, sous les formes les plus grotesques ou les plus odieuses, à tous les coins de rue, sur tous les carreaux des boutiques, partout où s’arrêtent les oisifs? Le Roi. Le Roi, en un mot, est l’ennemi public.” (trad. it.: “A meno di essere ciechi e sordi, è necessario riconoscere che il Re non ha nessun altro privilegio che quello di essere oltraggiato, calunniato [...]. Chi si rappresenta, sotto le forme più grottesche o più odiose, in tutti gli angoli della strada, in tutte le vetrine delle botteghe, ovunque si fermino i pigri? Il Re. Il Re, in una parola, è il nemico pubblico.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *Journal des Débats*, 14.12.1833.
- <sup>389</sup> Cfr. i *Französische Zustände*, in cui Heine raccontò della curiosa storia di questa caricatura. Cfr. DHA, 12/1, pg. 81, 123 e seg., 207 e seg..
- <sup>390</sup> La psiche di Luigi Filippo fu un mistero per i suoi contemporanei, e per certi aspetti lo è tuttora. Quando salì al trono, si sapeva poco di lui e presto si ebbe la sensazione che la sua bonarietà, come pure la sua loquacità, fossero solo apparenza. Tuttavia, le qualità del re elogiata da Heine, la forza di volontà e la pazienza, gli sono generalmente riconosciute. Il machiavellismo, che l’autore gli attribuisce, ebbe poco gioco d’azione, poiché il re dovette attenersi alle regole del Parlamento. Egli sapeva bene, che ogni iniziativa sconsiderata avrebbe ristabilito la coalizione delle potenze vincitrici del 1815 contro di lui. Il suo atteggiamento nei confronti della crisi belga dimostra, quindi, quanto infondato fosse il sospetto, che egli intendesse provocare la Santa Alleanza. In realtà, egli sembra aver solo desiderato, almeno in questi anni, di adattarsi alle circostanze per restare al potere.
- <sup>391</sup> Nei resoconti dei *Französische Zustände*, in particolare nella relazione dell’11 giugno (Cfr. DHA, 12/1, pg. 202 e seg.), viene menzionata la parata vittoriosa del 10 giugno, di cui Heine parlerà in seguito. Il ritratto che l’autore fa di Luigi Filippo si discosta molto da quello fatto nei *Französische Maler*: „Der Anblick des Mannes hat mir tiefes Mitleid eingeflößt [...]. Das Fleisch seines Gesichtes [...] war gestern schlaff und gelb, sein schwarzer Backenbart war jetzt ganz

---

ergraut.“ (trad. it.: “La vista dell’uomo mi ha instillato una profonda compassione [...]. La carne del suo viso [...] ieri era flaccida e gialla, i suoi neri favoriti erano ora completamente canuti” [trad. di chi scrive]).

<sup>392</sup> Riferimento al *King Lear* di Shakespeare: “Ogni pollice un re” (Cfr. William Shakespeare, *King Lear*, IV, 6).

<sup>393</sup> Luigi Filippo, a dispetto dell’etichetta, aveva voluto avere un diretto contatto con la folla circostante, in particolare durante le cerimonie che suggellavano la vittoria del regime da lui incarnato e la fine di una battaglia, in cui la Garde Nationale si era particolarmente distinta.

<sup>394</sup> Quest’espressione è di natura stilistica: la questione delle fortificazioni della città di Parigi era aperta da anni, e solo la campagna della stampa d’opposizione aveva svegliato l’interesse pubblico ed aveva provocato subbugli.

<sup>395</sup> Qui Heine riassume le opinioni degli oppositori del progetto, in particolare quelle dei Repubblicani. *La Tribune* presentò così il problema: “On s’est imaginé de construire, non pas des fortifications protectrices de la capitale, mais des casernes fortifiées qui serviraient, au besoin, à s’en rendre maître. [...] On a jeté autour de Paris une ceinture qui permettra au despotisme de l’enserrer, qui pressera la capitale, la bouclera pour ainsi dire sur les reins, et sous le vain prétexte d’un camp retranché, donnera les positions les plus fortes à une garnison de 60 mille hommes, qui menaceront incessamment et les Chambres et la presse, et tout ce qui aura quelque influence sur la marche des affaires.” (trad. it.: “Ci si è sognati di costruire, non delle fortificazioni protettrici della capitale, ma delle caserme fortificate che serviranno, al bisogno, a rendersene padroni. [...] Si è gettata intorno a Parigi una cintura che permetterà al dipotismo di serrarla, che stringerà la capitale, l’accerchierà per così dire sui reni, sotto il vano pretesto di un campo trincerato, darà le posizioni più forti ad una guarnigione di 60.000 uomini, che minacceranno incessantemente sia le Camere che la stampa, e tutto ciò che avrà influenza sull’andamento degli affari.” [trad. di chi scrive]). Cfr. *La Tribune*, 1.4.1833.

Non è chiaro, se Heine ritenesse questi timori legittimi o se semplicemente abbia solo colto l’occasione per inserirvi speculazioni politiche.

<sup>396</sup> Simili osservazioni sono ravvisabili nelle *Lettere da Helgoland* nell’opera *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*: „Ja, mit seinem Instinkt, begreift das Volk die Ereignisse vielleicht besser als wir mit allen unseren Hilfskenntnissen.“ (trad. it.: “Sì, con il suo istinto, il popolo comprende gli eventi meglio di noi con tutte le nostre conoscenze.” [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, 12/2, pg. 613.

<sup>397</sup> La verità viene così storpiata, che le ragioni del malessere pubblico non sono più chiare. La Sinistra aveva attuato una mobilitazione dell’opinione pubblica riguardo la fortificazione della città, poiché le circostanze politiche lo avevano permesso: al momento stesso, *La Tribune* manifestò nei confronti dei deputati della maggioranza il sospetto che avessero ricevuto pagamenti dai *Fonds secrets*. Due redattori del giornale, Cavaignac e Marrast, furono citati in giudizio. L’editore responsabile della *Tribune* fu in arresto per tre anni e condannato ad un’ammenda di 10.000 franchi. Poco dopo il giornale ribattè rivelando, che 122 deputati della Camera percepivano il salario, senza adempiere ai loro doveri. Questo portò alla ricerca di nuovi scandali, come ad esempio la cessione delle proprietà di Luigi Filippo ai figli il 6 agosto 1830, poco prima della sua presa del potere. Una riprovazione generale concerneva, quindi, la vita politica, come dimostra la descrizione degli stati d’animo che Heine aveva catturato attorno a sé.

<sup>398</sup> Quest’espressione ha ancora un valore simbolico. Nel 1833 la Santa Alleanza non aveva più, agli occhi di tutti, la stessa importanza di un tempo. D’altronde la sconfitta della Polonia aveva rafforzato lo stato d’animo ostile nei confronti delle potenze assolutiste.

<sup>399</sup> Heine esprime la tesi sostenuta da *La Tribune*. Nell’articolo citato nella nota 395 si leggeva anche: “La Chambre veut aujourd’hui qu’on ne puisse fortifier Paris que moyennant l’autorisation législative. Ne dirait-on pas, à voir ces sérieux mandataires, que ce mot a une valeur? Comme s’ils ne voteront pas tout ce qui leur sera demandé!” (trad. it.: “La Camera oggi vuole che non si possa fortificare Parigi se non mediante l’autorizzazione legislativa. Non si direbbe, nel vedere

---

questi seri mandatari, che questa parola ha un valore? Come se essi non voteranno tutto ciò che gli verrà richiesto!” [trad. di chi scrive]). Cfr. *La Tribune*, 1.4.1833.

- <sup>400</sup> Quest’osservazione allude ai ricordi del 1789 e del 1830, piuttosto che alla politica contemporanea. Il programma della *Société des droits de l’homme* ridestò, del resto, i ricordi del passato rivoluzionario.
- <sup>401</sup> Questa solidarietà, criticata dalla Sinistra, si rinnovava in occasione di ogni rivolta e rappresentava il vero supporto del regime.
- <sup>402</sup> Il 16 aprile 1833 Armand Marras aveva svelato nel suo discorso sarcastico di fronte alla Camera gli intrecci tra i deputati della maggioranza ed il mondo del commercio.
- <sup>403</sup> La stampa aveva ripreso gli argomenti, che erano stati espressi alla Camera contro le intenzioni liberticide del governo. Il General Demarçay, un tempo sostenitore di Luigi Filippo, poi passato al centro-sinistra, aveva criticato, ad esempio, le “Bastiglie”: “Bastilles dirigées, au moins pour moitié, contre la population de Paris.” (trad. it.: “Bastiglie dirette, almeno per la metà, contro la popolazione di Parigi.” [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, 12/2, pg. 615. Quest’espressione riscosse, all’epoca, un enorme successo.  
In realtà, Heine è qui ironico, quando afferma che i sostenitori del governo avrebbero bisogno della stampa per venire a conoscenza dei pericoli che li minacciano.
- <sup>404</sup> Nei *Französische Zustände* Heine riferì altri numeri: parlò di 40.000 soldati e di 20.000 guardie nazionali; questi numeri li contrappose all’eroismo dei numerosi ma deboli Repubblicani. Cfr. DHA, 12/2, pg. 197. Le osservazioni successive, che integrano la rivolta nella normale atmosfera parigina, sono meno giustificate.
- <sup>405</sup> Questo schema semplificato suggerisce ricordi del detestato passato ed esprime il tema preferito dalla Sinistra, ossia l’eredità del 1789. Ma Heine amplifica la sua portata nell’opinione pubblica. Il popolo poteva sentirsi turbato da ciò, ma la borghesia conosceva bene il suo re, per aspettarsi da lui un impeto arbitrario, né temeva una restaurazione dell’Ancien Régime.
- <sup>406</sup> Il 14 luglio 1789 i vincitori dell’assalto alla Bastiglia vi rinvennero sette prigionieri. La Bastiglia era divenuta una prigione di Stato. Da lungo tempo le *lettres de cachet* venivano utilizzate sono in casi estremi e furono abolite nel marzo 1790.
- <sup>407</sup> Dato che questa parola simboleggia il libero arbitrio del re, essa vale più di un lungo discorso.
- <sup>408</sup> Heine conìò un neologismo, il verbo „embastilliren”, dal termine francese “embastiller” (“imprigionare”), che può essere tradotto in italiano con “imbastigliare, cingere di bastiglie”. Il verbo francese apparteneva, già da tempo, al lessico quotidiano, ma subì un repentino svecchiamento nel periodo della questione “Forts détachés”.
- <sup>409</sup> I timori diffusi tra la popolazione riguardo i *forts détachés* erano fondati: essi giocarono un grande ruolo nella *Commune* del 1871 ed il possesso di alcuni di essi giovò al governo.
- <sup>410</sup> L’unico denominatore comune di tutti i partiti politici e uno dei pochi punti di accordo nell’opinione pubblica era il tema dell’indipendenza nazionale: in ogni strato sociale erano ancora vivi i ricordi del 1814 e del 1815. Ciò fu particolarmente evidente nell’estate 1840, in occasione della questione orientale. Allora i Francesi furono pronti a far fronte all’Europa, per salvare il Pacha dell’Egitto Mehemet Ali, suo alleato. Con l’approvazione generale le fortificazioni furono portate a termine e Luigi Filippo mantenne ancora la pace.
- <sup>411</sup> In realtà la battaglia del 1814 terminò subito dopo la deposizione delle armi e nel 1815, dopo la sconfitta di Napoleone a Waterloo, il popolo parigino era stato chiamato alle armi, ma la capitale fu consegnata subito dopo l’abdicazione dell’imperatore. Dopo oltre un ventennio di guerre ininterrotte si bramava un periodo di pace e la successiva occupazione, rimasta viva nei ricordi della popolazione, aveva causato tutt’al più dei disordini nella provincia.

- 
- <sup>412</sup> Così fu considerata Parigi da personaggi illustri, come Metternich, proprio per la presenza di numerosi rifugiati politici attivi in città. Nei *Französische Zustände* Heine ritornò spesso sull'argomento. Tra la Sinistra si era diffusa l'opinione che gli alleati volessero radere al suolo Parigi.
- <sup>413</sup> L'osservazione è appropriata: Luigi Filippo era conscio dell'opinione degli altri monarchi nei suoi confronti. Solo in virtù delle rassicurazioni, che aveva dato loro appena salito al trono, aveva potuto evitare una ricostituzione della coalizione del 1814.
- <sup>414</sup> La *Francia disponeva* della migliore rete stradale in tutta Europa, poichè Napoleone l'aveva ampliata per migliorare i movimenti delle truppe.
- <sup>415</sup> L'arma più temuta dai monarchi era l'appello alla tradizione rivoluzionaria e all'emancipazione dei popoli. All'inizio della crisi del 1840 Luigi Filippo aveva intimorito i governi stranieri, minacciando i loro emissari di "démuseler le tigre" ("liberare la tigre"). Questo pensiero era già stato sfiorato da Heine nei resoconti *Aus der Normandie* (Cfr. *Le Havre*, I Agosto) e nella *Vorrede zu den Französischen Zuständen*. Cfr. DHA, 12/1, pg. 65-78.
- <sup>416</sup> Qui viene dato poco conto alle conquiste di Napoleone e dell'umiliazione della Prussia non è fatta menzione.
- <sup>417</sup> Waterloo ritorna nei pensieri di Heine, in una forma più temperata e quasi ironica: „Ludwig Philipps Quasi-Legitimität, seine erlauchte Geburt und sein großes Dulden erweichte endlich die hohen Unzufriedenen, und sie ließen sich den gallischen Hahn gefallen – weil er kein Adler war.“ ("La semi-legittimità di Luigi Filippo, la sua illustre nascita e la sua grande tolleranza alla fine ammorbidì i grandi insoddisfatti, ed essi si fecero piacere il gallo gallico – perché non era un nobile" [trad. di chi scrive]). Cfr. DHA, 15, pg. 189.
- <sup>418</sup> Heine allude al ruolo delle masse popolari nella Rivolta di Luglio: la Sinistra aveva sperato di potersi unire a loro riallacciandosi alla tradizione rivoluzionaria, prima che il partito orleanista riuscisse a sfruttare la vittoria a suo favore.
- <sup>419</sup> Heine riprende le solenni dichiarazioni dei *Französische Zustände*: nell'articolo II riguardavano la Francia e nell'articolo IX la Germania. Qui sono espresse in modo particolareggiato.
- <sup>420</sup> Citazione ripresa dal dramma di Schiller *Jungfrau von Orleans* (III, 6).
- <sup>421</sup> Cfr. l'articolo riguardo Delaroche, pg. 107-129 della presente opera.
- <sup>422</sup> Il 28 giugno 1832 venne proclamato il primo decreto del Bundestag dopo la Hambacher Fest, con il quale i Landtag furono posti sotto sorveglianza e furono ridotti i loro poteri. Il 5 luglio furono vietate le associazioni politiche e la censura fu inasprita. Con questi accenni Heine sottolineò il valore della sua fede monarchica.

---

## 8. Bildanhang

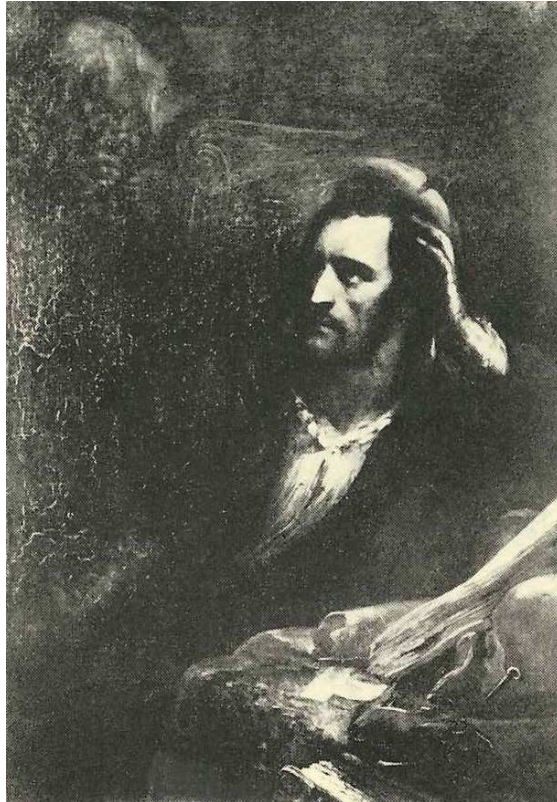


BILD Nr.1

Scheffer, *Faust dans son cabinet*. Ehem. Musée de Calais.

S. 66 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr . 2

Scheffer, *Marguerite au rouet*. Ehem. Musée de Calais.

S. 66 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr.3

Scheffer, *La ronde*. Dordrechts Museum, Dordrecht.

S. 70 der vorliegenden Arbeit.





BILD Nr. 4

Scheffer, *Le Prince de Talleyrand*. Musée Condé, Chantilly.

S.70 der vorliegenden Arbeit.

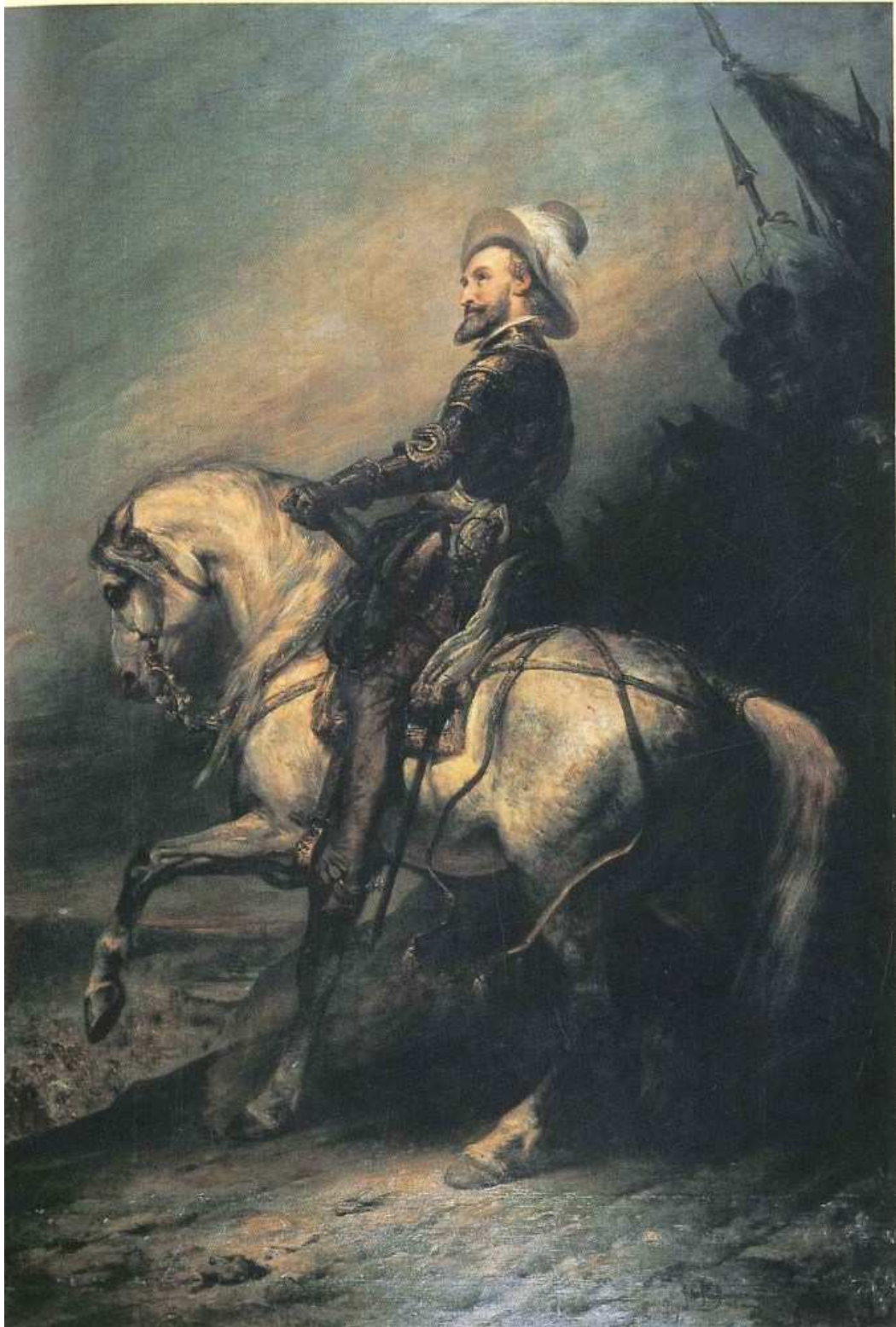


BILD Nr. 5

Scheffer, *Portrait équestre de Henri IV*. Musée des Beaux-Arts, Pau.

S. 70 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 6

Scheffer, *Portrait équestre du Roi*. Musée de Versailles, Versailles.

S. 70 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 7

Scheffer, *Leonore*. Dordrechts Museum, Dordrecht.

S. 74 der vorliegenden Arbeit.

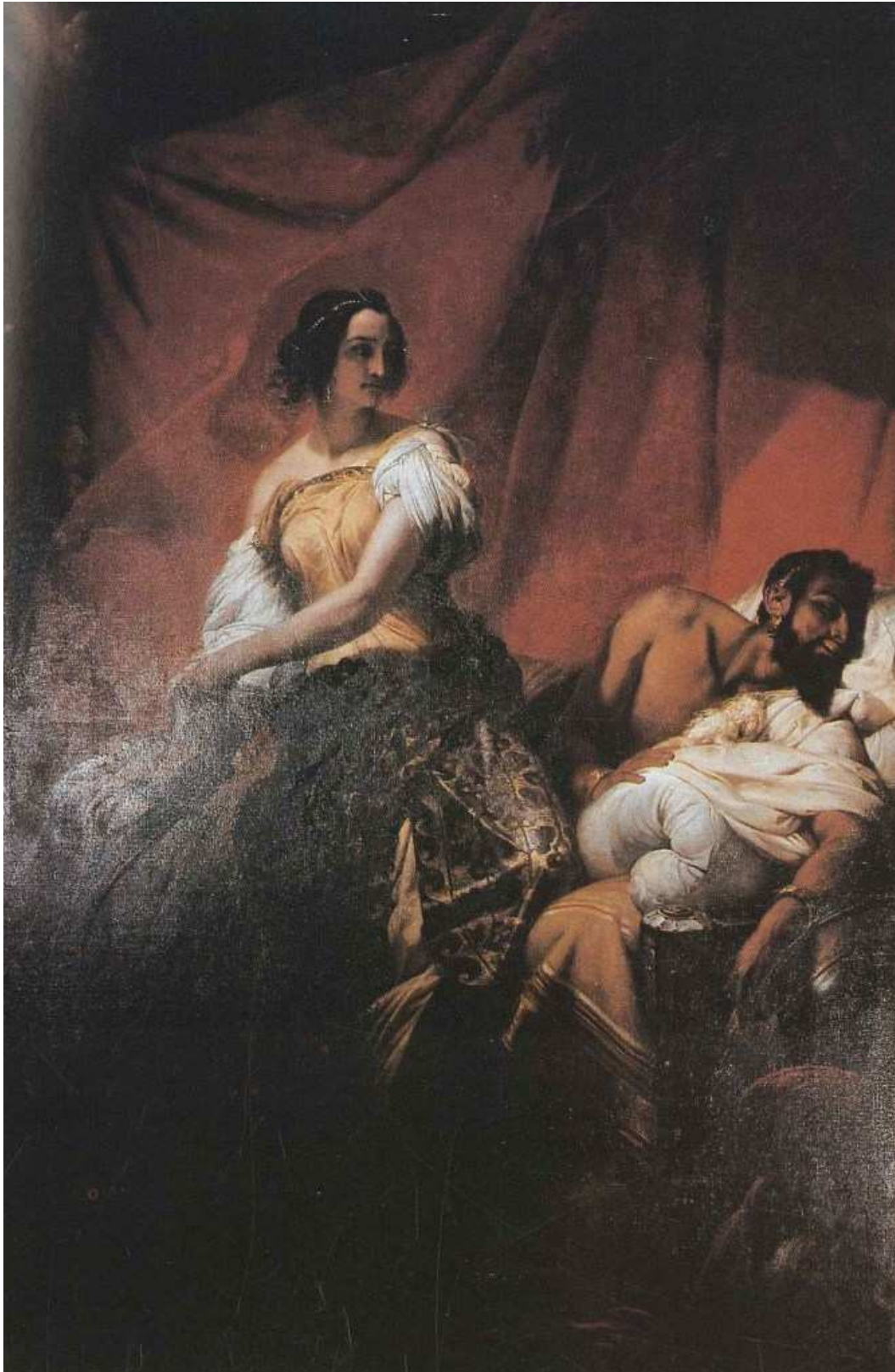


BILD Nr. 8

Vernet, *Judith et Holopherne*. Musée du Louvre, Paris.

S. 74 der vorliegenden Arbeit.

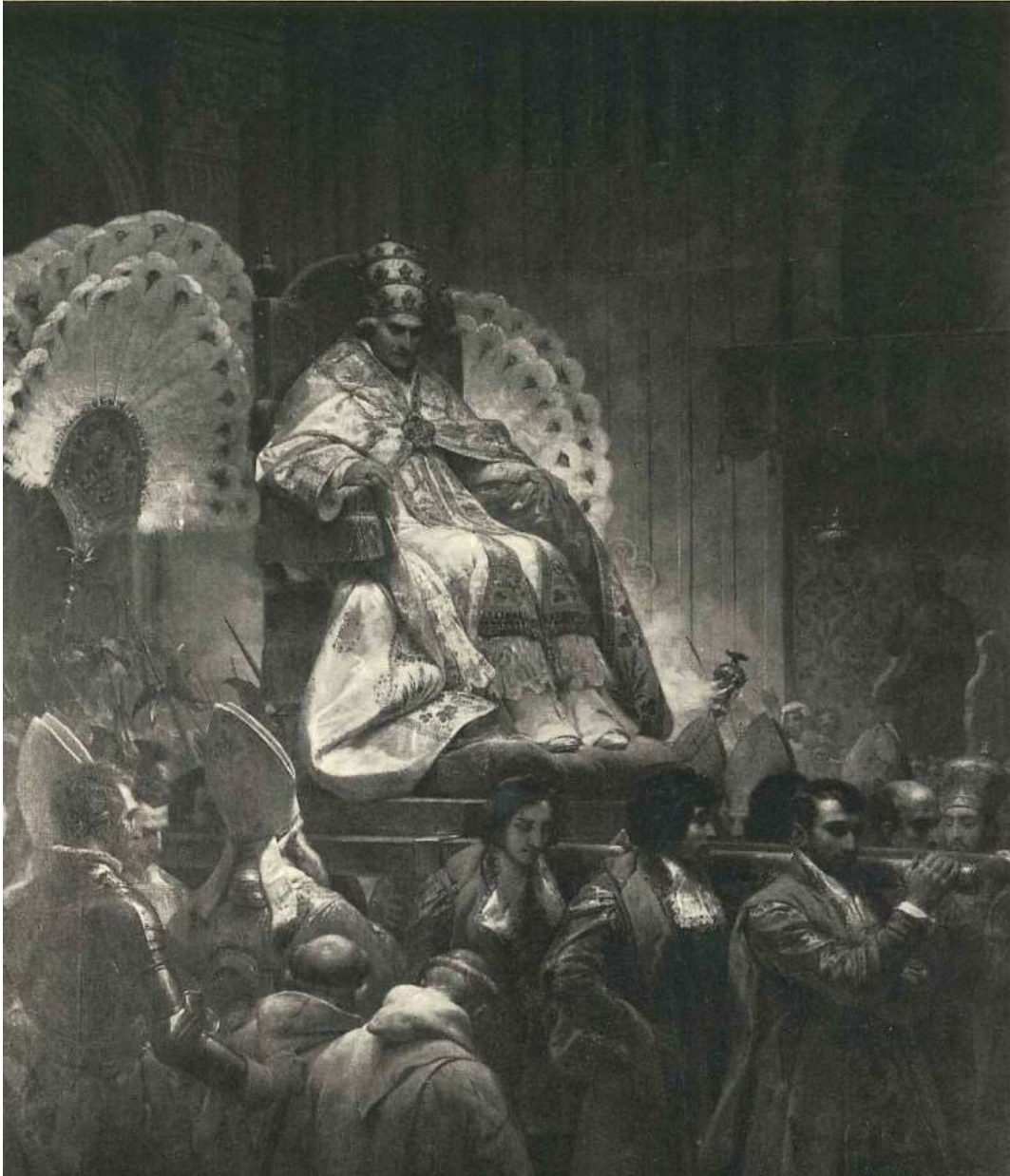


BILD Nr. 9

Vernet, *Le Pape Léon XII porté dans la basilique de Saint-Pierre à Rome.*  
Versailles, Versailles.

S. 76 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 10

Delacroix, *La liberté sur le barricades*. Musée du Louvre, Paris.

S. 80 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 11

Decamps, *Patrouille turque*. The Metropolitan Museum of Art, New York.

S. 86 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 12

Schnetz, *Des malheureux implorant le secours de la Vierge*. Musée du Louvre,  
Paris.

S. 94 der vorliegenden Arbeit.





BILD N.13

Robert, *Funérailles dans la Campagne Romaine*. Galleria d'Arte Moderna,  
Genova-Nervi.

S. 100 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 14

Robert, *Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins*. Musée du Louvre.

S. 100 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 15

Delaroche, *Le Cardinal de Richelieu conduisant au supplice Cinq-Mars et de Thou*.

S. 106 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 16

Delaroche, *Le Cardinal Mazarin mourant*. The Wallace Collection, London.

S. 106 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 17

Delaroche, *Les enfants d'Edouard*. Musée du Louvre, Paris.

S. 108 der vorliegenden Arbeit.



BILD N.18

Delaroche, *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles I<sup>er</sup>*. Musée des Beaux-Arts, Ni<sup>^</sup>mes.

S. 110 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 19

Decamps, Singe occupé à peindre. Musée du Louvre, Paris.

S. 136 der vorliegenden Arbeit.



BILD N.20

Vernet, *Raphael au Vatican*. Musée du Louvre, Paris.

S. 136 der vorliegenden Arbeit.

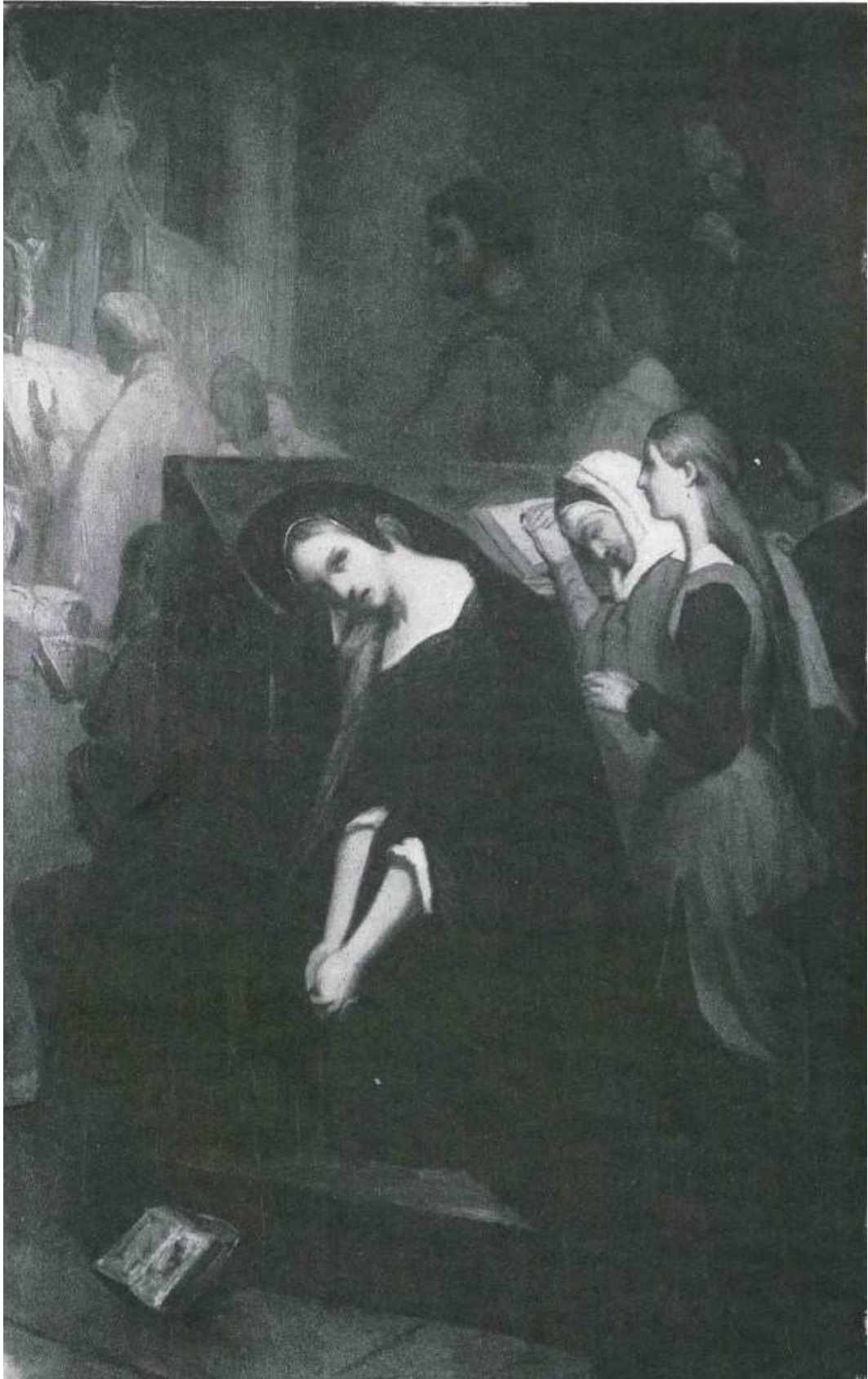


BILD Nr. 21

Scheffer, *Marguerite à l'église*. Weimar Schloss, Weimar.

S. 136 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 22

(Anonym), *Le Duc de Chartres enseignant la Géographie à Reichenau*. In: M. Aghion, *Les années d'aventures de Louis-Philippe*, 1930.

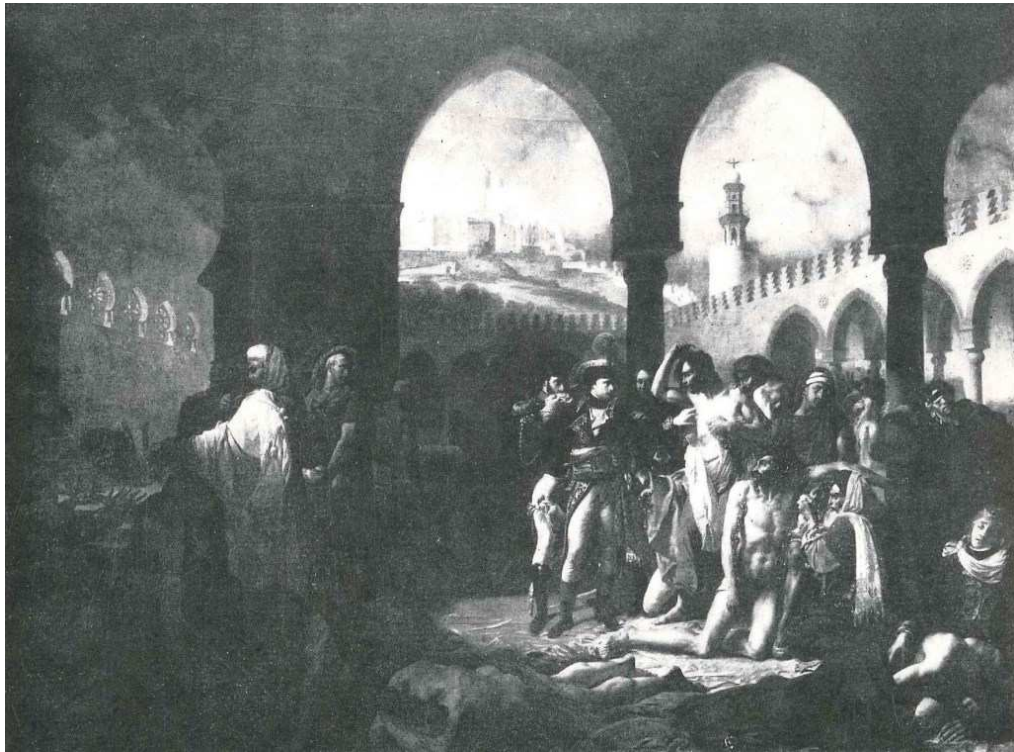


BILD N.23

Gros, *Les pestiférés de Jaffa*. Musée du Louvre, Paris.

S. 134 der vorliegenden Arbeit.





BILD N.24

Vernet, *Napoléon sur son lit de mort*. Musée de Montpellier, Montpellier.

S. 134 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 25

Foyatier, *Spartacus brisant ses chaînes*. Musée du Louvre, Paris.

S. 138 der vorliegenden Arbeit.



BILD N. 26

Robert, *Les Pifferari devant la Madone*. Musée des Beaux-Arts, Vevey, Schweiz.

S. 100 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 27

Ramey, *Thésée combattant le Minotaure*. Jardin des Tuileries, Paris.

S. 138 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 28

Ingres, *Dame romaine*. Musée Condé, Chantilly.

S. 138 der vorliegenden Arbeit.

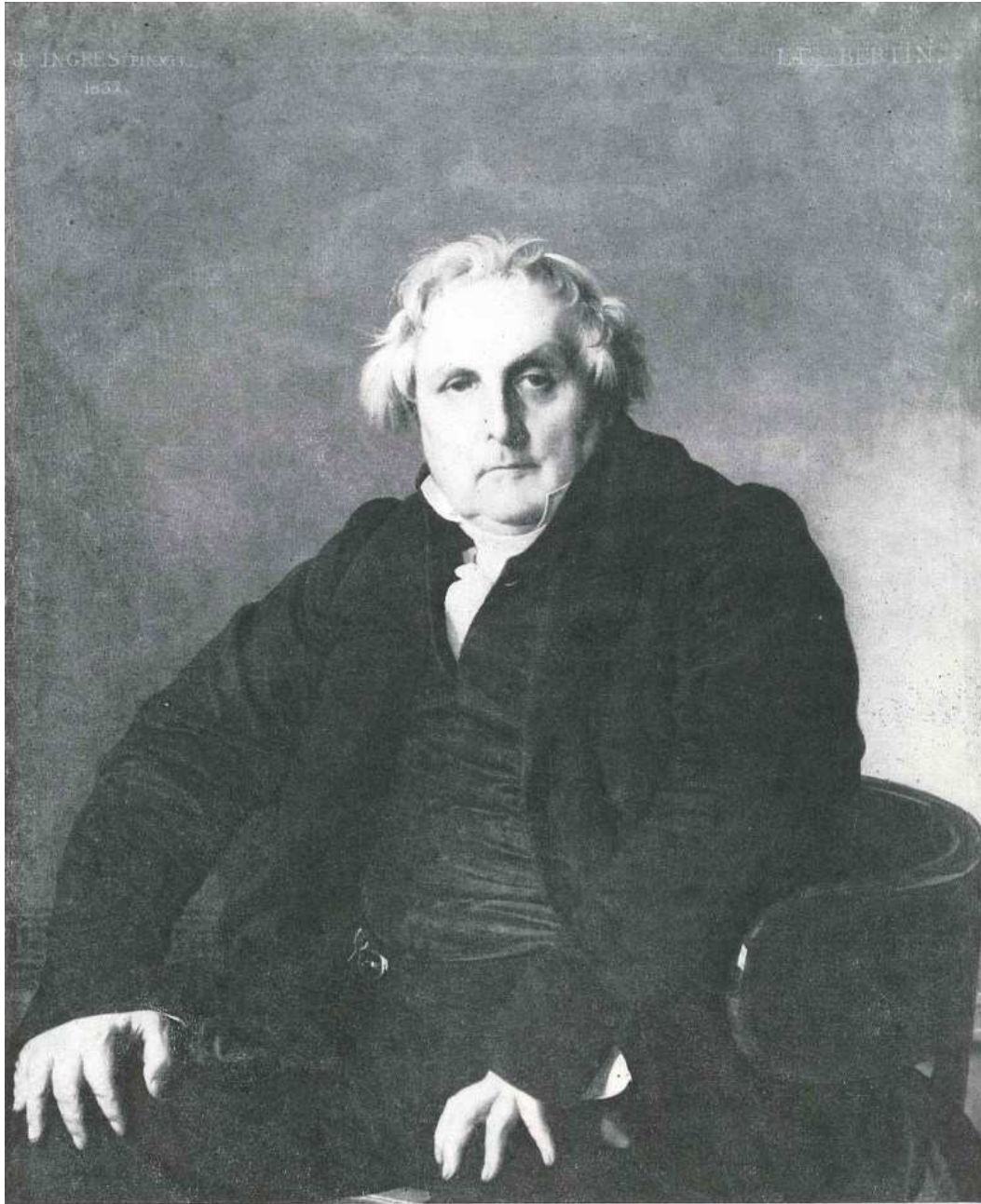


BILD Nr. 29

Ingres, *Bertin l'ainé*. Musée du Louvre, Paris.

S. 135 der vorliegenden Arbeit.

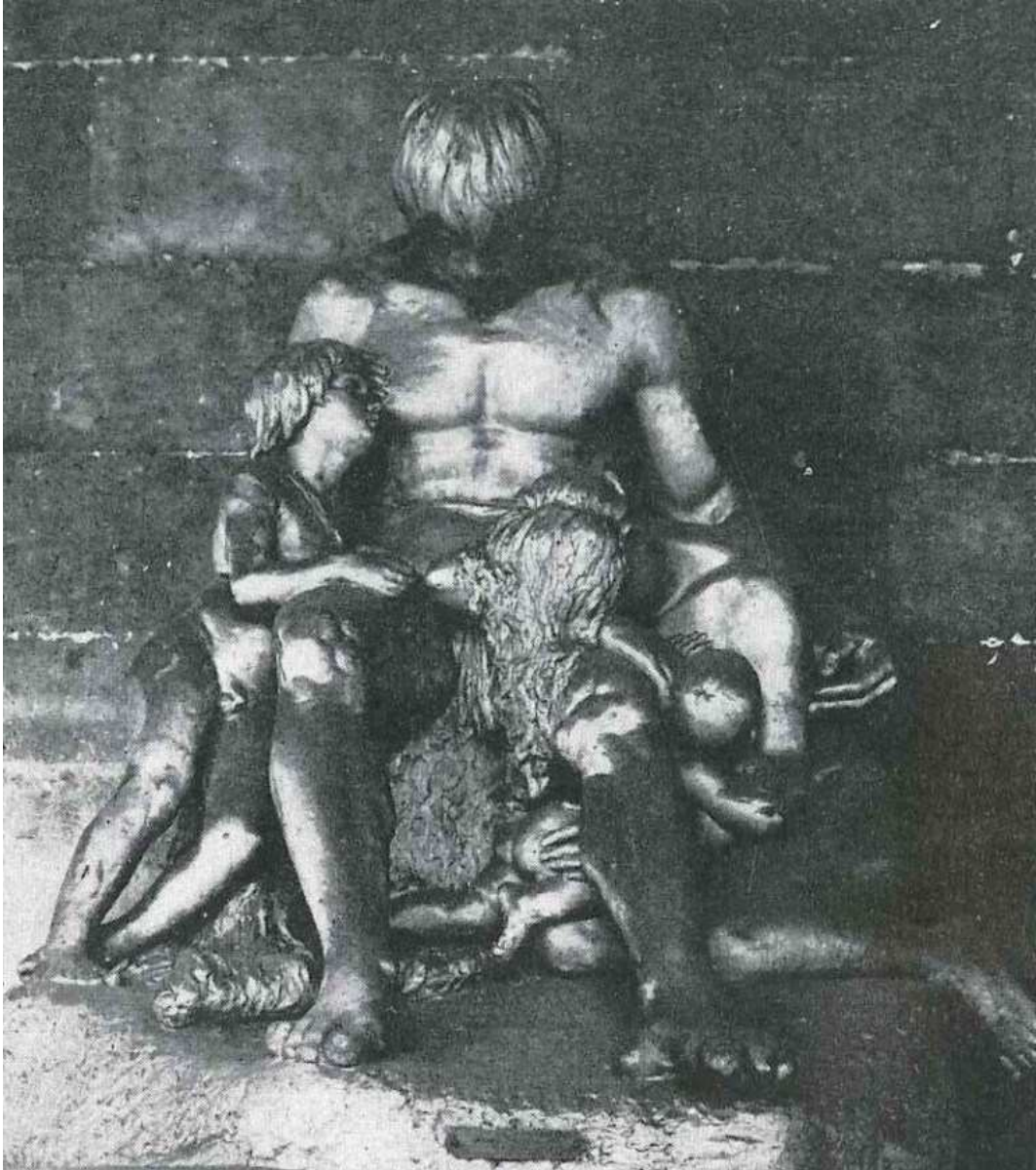


BILD Nr. 30

Etex, *Cain et sa race maudite par Dieu*. Hospice de la Salpêtrière, Paris.

S. 138 der vorliegenden Arbeit.

# LES POIRES,

Faites à la cour d'Assises de Paris par le directeur de la CARICATURE

Vendues pour payer les 6,000 fr. d'amende du journal le *Charivari*.

(CHEZ AUBERT, GALERIE VERO-DODAT)

Si, pour reconnaître le monarque dans une caricature, vous n'attendez pas qu'il soit désigné autrement que par la ressemblance, vous tomberez dans l'absurde. Voyez ces croquis informes, auxquels j'aurais peut-être dû borner ma défense :



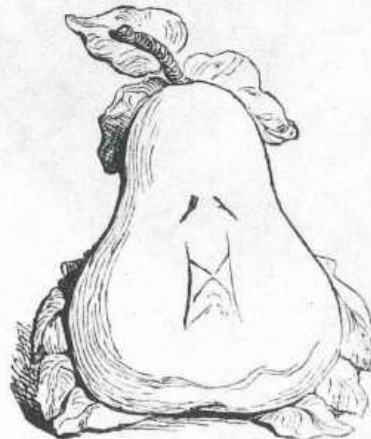
Ce croquis ressemble à Louis-Philippe, vous condamneriez donc ?



Alors il faudra condamner celui-ci, qui ressemble au premier.



Puis condamner cet autre, qui ressemble au second



Et enfin, si vous êtes conséquents, vous ne sauriez absoudre cette poire, qui ressemble aux croquis précédents.

Ainsi, pour une poire, pour une beïoche, et pour toutes les têtes grotesques dans lesquelles le hasard ou la malice aura placé cette triste ressemblance, vous pourrez infliger à l'auteur cinq ans de prison et cinq mille francs d'amende!!  
Avouez, Messieurs, que c'est là une singulière liberté de la presse!!

## Die Birnen

Königliche Karikatur von Charles Philippon aus dem Jahre 1833 auf Louis-Philippe

BILD Nr. 31

Philippon, *Les pires*. In: E. Fuchs/H. Kraemer. Die Karikatur der europäischen Völker. Teil I: Berlin 101, nach S. 324.

S. 142 der vorliegenden Arbeit.



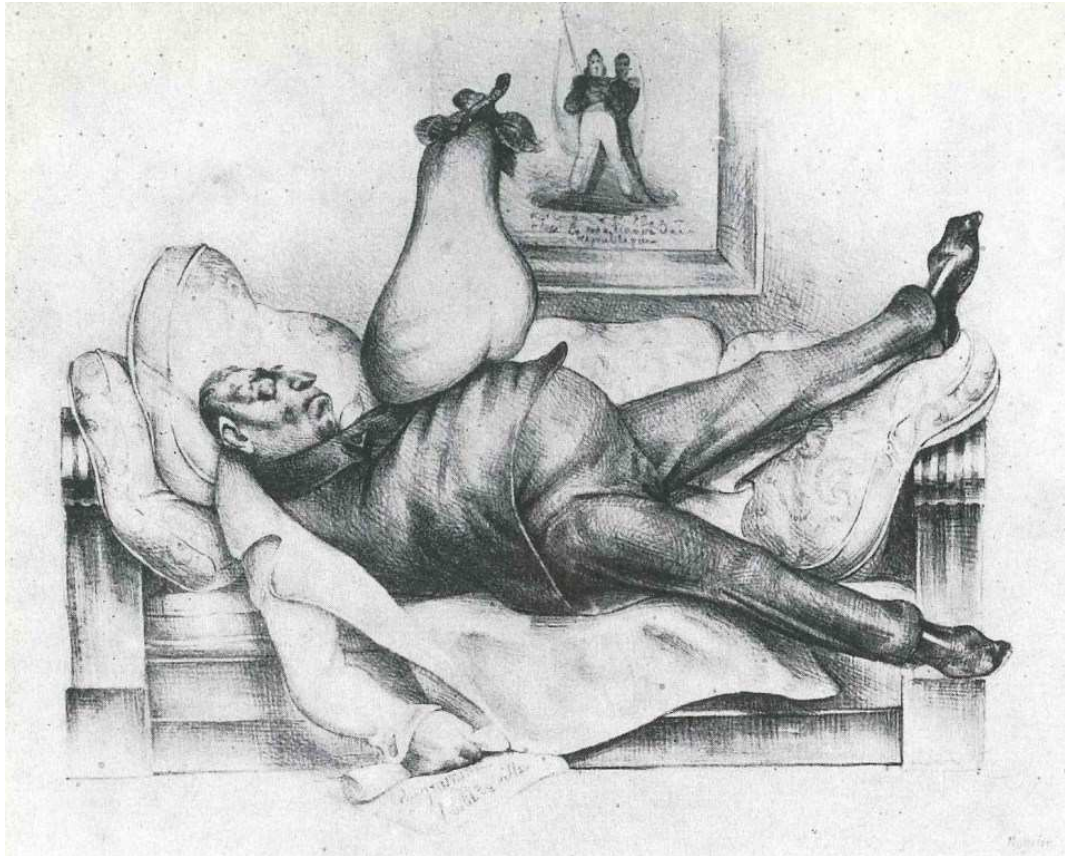


BILD Nr. 32

Rogelin (Daumier), *Le cauchemar*. In: *La Caricature*, Nr. 69, 23.2.1832, Beil.  
Nr. 139. S. 225.

S. 142 der vorliegenden Arbeit.



BILD N.33

Delaporte, *Le Juste Milieu se crotte*. In: *La Caricature*, Nr. 71, 8.3.1832, Beil.  
Nr. 144. S. 225

S. 142 der vorliegenden Arbeit.

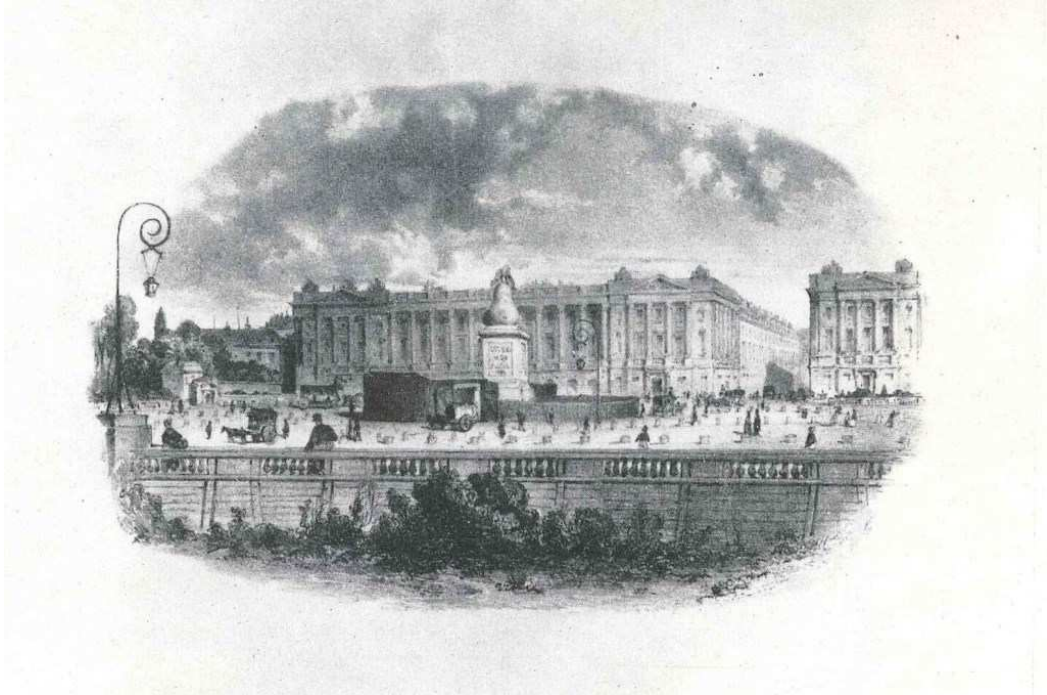


BILD N.34

Becourt. *Projet d'un monument Expi-poir à elever sur la place de la révolution précisément à la place où fut guillotiné Louis XVI.* In: *La Caricature*. Nr. 84, 7.6.1832, Beil. Nr. 169. S. 267.

S. 142 der vorliegenden Arbeit.



BILD Nr. 35

Delaporte, *adjudé*. In: La Caricature. Nr. 64, 19.1.1832, Beil. Nr. 130. S. 224.  
S. 142 der vorliegenden Arbeit.

---

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Die Werke Heinrich Heines werden bzw. unter dem Sigle DHA nach Band und Seitenzahl zitiert, die Briefe von und an Heine unter dem Sigle HSA:

DHA = *Heinrich Heine, Sämtliche Werke* (Düsseldorfer Ausgabe), in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, hg. von Manfred Windfuhr, 16 Bände, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973-1997.

HSA = *Heinrich Heine: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse* (Säkularausgabe), hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, 27 Bände, Berlin und Paris 1970-1980.

Blanc, Louis: *Histoire de dix ans: 1830-1840*, 5 Tomes. Paris 1842-1844.

Chateaubriand, François René (de): *De Buonaparte et des Bourbons*. London 1814.

Chateaubriand, François René (de): *Oeuvres complètes*, 32 Tomes. Paris 1826-1831.

*Dictionnaire de l'Académie Française*, V édition. Paris 1835.

Ehem. Bibliothek des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler, Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Bücherei. Leipzig 1849.

*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans exposés au musée royal le 1<sup>er</sup> mai 1831*. Vinchon, fils et successeur de M.<sup>me</sup> Ballard (Hg.). Paris 1831.

- 
- (du) Fresne de Beaucourt, Gaston: *La captivité de Louis XVI*, 6 Bände. Paris 1892.
- Guizot, François: *Histoire de la révolution d'Angleterre, depuis l'avènement de Charles I<sup>er</sup> jusqu'à la restauration de Charles II*, 2 Tomes. Paris 1827.
- Hugo, Victor: *Les Misérables*, libro VI, ed. Pléiade. Paris 1951.
- Jal, Auguste: *Salon de 1831: Ébauches critiques*. Paris 1831.
- de Maynard, Louis: *État actuel de la peinture en France. Huitième siècle. Salon de 1833*. Paris 1833. In: *L'Europe littéraire. Journal de la littérature nationale et étrangère*: Artikel Nr. 2, 5, 9, 11, 14, 17, 21, 24, 28 und 33 vom 4. bis 15. März 1833.
- Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène, ou Journal où se trouve consigné jour par jour, ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois*, 9 Tomes. Brüssel 1823-1824.
- La Mothe, Roger Limouzin: *Monseigneur de Quélen, archevêque de Paris*, éditions Joseph Vrin, 2 tomes. Paris 1955-1957.
- Larousse, Pierre: *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, 15 Tomes. Paris 1866-1876.
- Lenormant, Charles: *Les artistes contemporains. Salon de 1831*. Paris 1833.
- Les Cent-et-un: *Paris Ou Le Livre Des Cent Et Un*, 15 tomes. Paris 1831-1834.
- Menzel, Wolfgang: *Die deutsche Literatur*. Stuttgart 1828.
- Meyer, Julius: *Geschichte der modernen Französischen Malerei seit 1789 zugleich in ihrem Verhältnis zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur*. Leipzig 1867.
- Planche, Gustave: *Salon de 1831*. Paris 1831.
- Rodrigues, Eugène: *Lettres sur la religion et la politique*. Paris 1831.
- (von) Ruhmor, Carl Friedrich: *Italienische Forschungen, Zur Theorie und Geschichte neuer Kunstbestrebungen*, 3 Bände. Berlin/Stettin 1827-1831.

---

Schaffer, J. F.: *Neues französisch-deutsches und deutsch-französisch Wörterbuch*. Hannover 1836.

Tardieu, Ambroise: *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. Salon de 1831*. Paris 1831.

Thiers, Adolphe: *Histoire de la Révolution française*. 10 Bände. Paris 1823-27.

**Zeitungen, in denen Artikel über den Salon 1831 und 1833 erschienen:**

*Allgemeine Zeitung*, Artikel vom 5.7.1831.

*La Gazette de France*, Artikel vom 14.7.1831.

*La Tribune*, Artikel vom 1.4.1833.

*La Mode*, Artikel vom Juli 1831, III<sup>ème</sup> trimestre 1831, VII fasc.

*La Presse*, Artikel vom 13.3.1837 (Gautier, Théophile).

*L'Artiste*, Artikel vom I<sup>er</sup> semestre 1831.

*L'Europe littéraire. Journal de la littérature nationale et étrangère*: Artikel Nr. 2, 5, 9, 11, 14, 17, 21, 24, 28 und 33 (de Maynard, Louis) vom 4. bis 15. März 1833; Artikel vom 25.3.1833 (de Maynard, Louis); Artikel Nr. 5 vom 1.4.1833; Artikel Nr. 7 vom 17.4.1833 (de Maynard, Louis); Artikel Nr. 8 vom 24.4.1833 (de Maynard, Louis).

*Le Figaro*, Artikel vom 13.8.1831.

*Le Globe*, Artikel Nr. 122 vom 12.5.1831 (Barrault, Émile); Artikel vom 12.9.1831; Artikel vom 11.6.1831; Artikel vom 3.9.1831.

*Le Journal des artistes*, Artikel vom 22.5.1831; Artikel vom 5.6.1831.

*Le Journal des Débats*, Artikel vom 28.7.1831; Artikel vom 1.5.1831 (Delécluze, Étienne-Jean); Artikel vom 7.5.1831 (Delécluze, Étienne-Jean); Artikel vom 26.5.1831; Artikel vom 2.7.1831; Artikel vom

---

28.2.1833; Artikel vom 3.4.1833 (Delécluze, Étienne-Jean); Artikel vom 3.5.1833 (Delécluze, Étienne-Jean); Artikel vom 20.3.1833; Artikel vom 22.3.1833 (Delécluze, Étienne-Jean); Artikel vom 8.6.1833; Artikel vom 14.12.1833.

*Le Moniteur universel*, Artikel Nr. 126 vom 6.5.1831; Artikel vom 23.5.1831 (Pillet, Fabien); Artikel vom 18.11.1864 (Gautier Théophile); Artikel Nr. 261 vom 18.9.1831 (Intérieur); Artikel Nr. 260 vom 17.9.1831.

*Le National*, Artikel vom 18.6.1831.

*Morgenblatt für gebildete Stände*, Artikel Nr. 273 vom 15. November 1831, Artikel Nr. XIV. vom Oktober-November 1831.

*Revue des deux Mondes*, Artikel vom 1.9.1848.

*The Morning Chronicle*, Artikel Nr. 1936 vom 22.9.1831.

*Zeitung für die elegante Welt*, Artikel Nr. 248 von 1831 (Laube, Heinrich).



---

## Sekundärliteratur:

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities*. London, New York 1982.
- (von) Armin, Achim; Brentano Clemens (Hg.): *Des Knaben Wunderhorn*, hrsg. von Heinz Rölleke, Frankfurter Brentano-Ausgabe. Stuttgart 1975-1978.
- Bech, Françoise: *Heines Pariser Exil zwischen Spätromantik und Wirklichkeit. Kunst und Politik*. In: Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur. Frankfurt am Main, Bern, New York 1983.
- Becker, Katrin: *Die Welt entzwei gerissen. Heinrich Heines Publizistik der 1830er Jahre und der deutsch-französische Kulturtransfer*. Freiburg 2008.
- Bergsträsser, Arnold (Hg.): *Über das Verhältnis der bildenden Künstler zu der Natur*. Marbach 1954.
- Betzl, J.: *H. Heine und die „neue Kunst“*. Untersuchungen zu den politischen und ästhetischen Bedingungen von Heines Kunstkritik in den Französischen Malern von 1831. Düsseldorf 2007.
- Biguzzi, Anna; Herock, Thomas: *Deutsche Literatur von der Klassik zur Moderne*. Torino 1997.
- Bohn, Henry-George: *The Bibliography and Biography of William Shakespeare*. London 1863.
- Booß, Rutger: *Deutsche Paris Berichte nach der Juli-Revolution 1830. Die Beiträge Heines, Börnes und anderer Schriftsteller zum Thema Revolution und Gesellschaft*. Köln 1977.
- Brandes, Peter: *Transnationale Bildlektüren. Zu Heines „Französische Maler“*. In: Maja Razbojnikova-Frateva, Hans-Gerd Winter (Hg.): *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur*. Thelem 2006.
- Burke, Peter: *Kultureller Austausch*. Frankfurt am Main 2000.
- Capponi, Gino: *Raccolta di proverbi toscani nuovamente ampliata da quella di Giuseppe Giusti e pubblicata da Gino Capponi*. Firenze 1871.

- 
- Chiarini, Paolo: *Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine*. Roma 1987.
- Charini, Paolo: *Romanticismo e Realismo nella letteratura tedesca*. Padova 1961.
- Chiarini, Paolo; Venturelli, Aldo; Venuti, Roberto: *La città delle parole. Lo sviluppo del moderno nella letteratura tedesca*. Napoli 1993.
- Clarke, Margaret: *Heine et la Monarchie de Juillet*. Paris 1927.
- Dresch, Joseph: *Heine à Paris (1831-1856) d'après sa correspondance et les témoignages de ses contemporains*. Paris 1956.
- Drost, Wolfgang: *Heinrich Heines Salons im Kontext französischer Kunstkritik*, in: Ralph Häfner (Hg.): *Heinrich Heine und die Kunstkritik seiner Zeit. Akten des internationalen und interdisziplinären Kolloquiums, Paris 26. – 30. April 2006*. Heidelberg 2010.
- Finke, Franz: *Gustav Hugos Laudatio auf Heine*, im Heine-Jahrbuch 1968. Hamburg 1968.
- Firth, Charles: *Oliver Cromwell and the Rule of the Puritans in England*. New York/London 1990.
- Foucaud, Jean-François: *La Bibliothèque royale sous la Monarchie de Juillet*. Paris 1978.
- (von) Gaál Gyulai, Erzsebet: *Heinrich Heine – Dichter, Philosoph und Europäer. Eine Studie zum weltanschaulich-philosophischen Strukturprinzip seiner Pariser Schriften*. Freiburg 1997.
- Gellner, Ernest: *Nationalismus und Moderne*. Hamburg 1995.
- Girndt, Eberhardt: *Heines Kunstbegriff in „Französische Maler“ von 1831*. In: Heine-Jahrbuch 1970, 9. Jahrgang, hg. vom Heine-Archiv Düsseldorf, Schriftleitung Eberhardt Galley. Düsseldorf 1970.
- Grab, Walter: *Napoleons Janusantlitz als Vollstrecker und Vernichter der Französischen Revolution*, in: Julia Bertschik, Elisabeth Emter und Johannes Graf (Hg.): *Produktivität der Gegensätze. Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Tübingen 2000.
- Hantecoeur, Louis-Eugène-Georges: *Histoire de l'Architecture classique en France*. Paris 1955.

- 
- Haupt, Herman (hg.): *Die Verfassungsurkunde der Jenaischen Burschenschaft vom 12. Juni 1815*, 2. Aufl. Heidelberg 1966.
- Hauschild, Jan-Christoph; Werner Michael: „*Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst*“. *Heinrich Heine. Eine Biographie*. Köln 1997.
- Hinck, Walter: *Die Wunde Deutschland. Heinrich Heines Dichtung im Widerstreit von Nationalidee, Judentum und Antisemitismus*. Frankfurt am Main 1990.
- Hobsbawm, Eric J.: *Nation und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. München 1990.
- Hofmann Werner: *Heine und die Malerei der Zukunft*, in: Heine Jahrbuch 1981, 20. Jahrgang, hg. von Joseph A. Kruse, Heinrich-Heine-Institut des Landeshauptstadt Düsseldorf. Düsseldorf 1981.
- Höhn, Gerhard: *Heine Handbuch. Zeit, Person, Werk*. Stuttgart 2004.
- Hörling, Hans: *Heinrich Heine im Spiegel der politischen Presse Frankreichs von 1831-1841*. Frankfurt am Main, Bern und Las Vegas 1977.
- (auf der) Horst, Christoph: *Heinrich Heine und die Geschichte Frankreichs*. Stuttgart 2000.
- Kolb, Marthe: *Ary Scheffer et son temps. 1795-1858*, Thèse. Paris 1937.
- Kortlander, Bernd: *Heinrich Heine*, Stuttgart 2003.
- Koselleck, Reinhart: *Geschichte*, in: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historische Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1975.
- Kuttenkeuler, Wolfgang (Hg.): *Heinrich Heine: Artistik und Engagement*, Stuttgart 1977.
- Leland, Charles Godfrey: *Works of Heinrich Heine*. London 1891-1905.
- Locquin, Jean: *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*. Paris 1912.
- Mende, Fritz: *Heinechronik. Daten zu Leben und Werk*. München 1975.
- Mende, Fritz (a cura di): *La scienza della libertà. Scritti politici*. Roma 1972.

- 
- Mittner, Ladislao: *Storia della letteratura tedesca. Dal Realismo alla sperimentazione (1820-1970)*. Torino 1971.
- Müller, Helmut (Hg.): *Weltgeschichte in Schlaglichtern*. Mannheim 1992.
- Paucker, Henri Roger: *Heinrich Heine, Mensch und Dichter zwischen Deutschland und Frankreich*. In: Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Literatur und Germanistik. Bern 1970.
- Peters, Paul: *Heinrich Heine „Dichterjude“*. Die Geschichte einer Schmähung. Frankfurt am Main 1990.
- (de) Rémusat, Charles: *Memoires de ma vie*, 5 Bände. Paris 1959.
- Rippmann, Inge und Peter (Hg.): *Ludwig Börne Sämtliche Schriften*, 3 Bände. Darmstadt 1964-1968.
- Rubini, Ugo: *H. Heine a Parigi 1831-1856*. Bari 1976.
- Sharp, Elisabeth A.: *Heine in art and letters*. London 1895.
- Söhn, Gerhart: *In der Tradition der literarischen Kunstbetrachtung. Heinrich Heines „Französische Maler“*. In: Heine-Jahrbuch 1978, 17. Jahrgang, Hg. von Joseph A. Kruse, Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf. Düsseldorf 1978, S. 9-31.
- Stauf, Renate: *Der problematische Europäer. Heinrich Heine im Konflikt zwischen Nationenkritik und gesellschaftlicher Utopie*, Heidelberg 1997.
- Stauf Renate, *Imaginäre Galerien. Heines Gemäldekommentare zum Salon von 1831*. In: Häfner Ralph (Hg.): *Heinrich Heine und die Kunstkritik seiner Zeit*. Akten des internationalen und interdisziplinären Kolloquiums, Paris 26. – 30. April 2006. Heidelberg 2010.
- Stauf, Renate: *Zeitgeist und Nationalgeist. Literatur- und Kulturkritik zwischen nationaler Selbstbestimmung und europäischer Orientierung bei Heine, Börne und dem Jungen Deutschland*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Neue Folge, Heidelberg 2003.
- Sternberger, Dolf: *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Hamburg und Düsseldorf 1996.
- Stöber, Rudolf: *Deutsche Pressegeschichte*. Konstanz 2000.

- 
- Thuleen, Nancy: *Duality and Cultural Borders: Heine and the French Painters of 1831*. Website article vom 29.4.1997. Unter: <http://www.nthuleen.com/papers>.  
Datum der Konsultation: 10.4.2016.
- Ward, David: *French Painters*, in Zantop Susanne: *Paintings on the move. Heinrich Heine and the Visual Arts*, Lincoln and London 1989.
- Waschinsky, Angelika: *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts*, Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1989.
- Weidl, Erhard: *Heinrich Heines Arbeitsweise*. Hamburg 1974.
- Weinrich, Harald: *Heinrich Heines deutsch-französische Parallelen*, in: Heine-Jahrbuch 1990, 29. Jahrgang, Hg. von Joseph A. Kruse, Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf. Düsseldorf 1990.
- Weiß, Gerhard: *Heinrich Heines „Französische Maler“ (1831) – Sprachkunst und Referat. Eine rezeptions- und einflußgeschichtliche Studie über Literatur und Malerei*. In: Heine-Jahrbuch 1980, 19. Jahrgang, Hg. von Joseph A. Kruse, Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf. Düsseldorf 1980, S. 68-99.
- Werner, Michael (hg. in Fortführung H. H. Houbens: *Gespräche mit Heine*): *Begegnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen*. 2 Bände. Hamburg 1972-1973.
- Windfuhr, Manfred: *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*. Stuttgart 1969; 1990.
- Wolff, Max J.: *Heinrich Heine*, München 1922.
- Zepf, Irmgard: *Denkbilder. Heinrich Heines Gemäldebericht*. München 1980.