



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: David d'Angers.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

weisen getröstet wir uns der Erwartung, daß die geistige Stimmung und Kraft, welche von Angelus Silesius bis zu Annette von Droste-Hülshoff eine Reihe von katholischen Dichtern zu höchsten Zierden unsrer Literatur, zu Dolmetschern tiefer, echt deutscher Empfindungen, zu Darstellern ursprünglichen deutschen Lebens gemacht hat, auch auf künftige, vielleicht auf größere Talente übergehen werde!



David d'Angers.*)



n noch höherem Grade, als der Einfluß Pradiers in der Gegenwart nachwirkt, ist derjenige von David d'Angers, welcher mit Pradier in den zwanziger und dreißiger Jahren die Richtung der französischen Plastik bestimmte, in der jüngsten Generation mächtig. Pierre Jean David wurde am 12. März 1788 in Angers als der Sohn eines Holzschnitzers geboren.***) Die unruhigen Zeiten der Revolution, in welche seine ersten Jugendjahre fielen, beschränkten den Erwerb des Vaters dergestalt, daß dieser lange Zeit Widerstand leistete, bevor er seine Einwilligung dazu gab, daß der Sohn sich gleichfalls einem künstlerischen Berufe widmen durfte. Nach einigen Vorstudien in seiner Vaterstadt gewährte ihm sein Lehrer, ein Maler Delusse, die Möglichkeit, nach Paris zu gehen, wo er im übrigen jedoch auf sich selbst angewiesen war. Er suchte sich seinen Unterhalt durch ornamentale Arbeiten zu erwerben, und später gelang es ihm auch, in Rolands Atelier Aufnahme zu finden, welcher sich unter den damaligen Bildhauern noch am meisten durch eine selbständige und energische Auffassung der Antike auszeichnete. Auch Jacques Louis David, der Maler, wurde auf den jungen Künstler aufmerksam und wurde ihm später durch seine Protektion und durch

*) Aus der demnächst erscheinenden fünften Lieferung von Adolf Rosenbergs Geschichte der modernen Kunst.

**) Gustave Planche, Portraits d'Artistes. Paris, 1853. II, S. 63—131. — Ch. Blanc, Les Artistes de mon temps, S. 129—144. — Henry Jouin, David d'Angers, sa vie, son oeuvre, ses écrits et ses contemporains. 2 Bde. Paris, 1878. (Mit den Abbildungen der Hauptwerke.) — A. Schmarjow in Dohmes „Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts.“

wichtige Fingerzeige nützlich. Trotz Davids Fürsprache war seine erste Bewerbung um den römischen Preis erfolglos. Erst im Jahre 1811 gelang es ihm, das Ziel zu erreichen. Die Konkurrenzarbeit, ein Relief, welches den Tod des Epaminondas, umgeben von seinen Freunden, darstellte, trug ganz den Charakter eines in die Plastik übertragenen Gemäldes von Jacques Louis David. Nur in einer Gruppe zur Linken sprach sich bereits durch die lebhafteste Schilderung der Äußerungen des Schmerzes die Tendenz aus, auf welche David d'Angers schon damals lossteuerte und die für seine Kunstrichtung entscheidend werden sollte. In Paris hatte der junge Künstler mit größerem Eifer die Werke römischer Skulptur studirt als die Schöpfungen des griechischen Meißels. Der kräftige Realismus der Römer, ihr Streben nach individuellem Ausdruck waren ihm sympathischer als die weichliche Idealität der Griechen. Eines Nachts überraschte ihn sein Lehrer Roland, wie er nach dem Gypsabguß eines Reliefs der Trajanssäule zwei besonders ausdrucksvolle Köpfe in Thon modellirte. Ein andres mal suchte er die Äußerungen des Schmerzes in dem Kopfe eines Jünglings zu verfälschen, und so gut gelang ihm seine Absicht, daß er für diesen Kopf einen Preis erhielt. Er ging mit vollem Bewußtsein auf solche und andre Darstellungen seelischer und physischer Regungen aus, wie folgende Stelle aus einem Briefe vom Jahre 1809 beweist: „Ich studire ununterbrochen das Äußere des Menschen; aber trotz aller Wunder, welche sich meinen Augen dabei offenbaren, werde ich gewahr, daß das Innere des Menschen noch viel bewundernswürdiger ist; denn all dieses Wunderbare erhebt sich aus dem Innern. Die Leiden des menschlichen Körpers sind ein herrliches Studium und eines der wichtigsten für den Künstler.“ Der Aufenthalt in Italien war demnach für David d'Angers mehr in negativem Sinne ersprießlich insofern, als er durch die moderne italienische Skulptur, insbesondre durch Canova, vor welchem ihn auch der Maler David gewarnt hatte, in seinen Neigungen für den Realismus bestärkt wurde. Gleichwohl schwankte er, was bei der Fülle der auf ihn einströmenden Eindrücke erklärlich ist, in den in Italien ausgeführten Arbeiten zwischen der Antike und der unabhängigen Naturnachahmung hin und her. Überdies hinderten die politischen Verhältnisse seine ruhige Entwicklung. Sein Vater hatte in der Vendée unter den Fahnen der Republikaner gekämpft, und der Sohn war, trotz seiner schwächlichen Körperbeschaffenheit, im Troß der Armee mitgeführt worden. Diese ersten Eindrücke der Jugend hatten so tiefe Wurzeln in ihm gefaßt, daß er sein Leben lang auf der Seite der Freiheitskämpfer stand. Als Murat im Frühjahr 1815 den Kirchenstaat besetzte und die Unabhängigkeit Italiens proklamirte, schloß sich David d'Angers einer Abteilung von Freischärlern an. Bei diesem Abenteuer hätte er beinahe sein Leben verloren, und nach seiner Rückkehr nach Rom drohte ihm wegen seiner Beteiligung an den revolutionären Umtrieben noch die Ausweisung von der Akademie, welche jedoch der Direktor derselben glücklich abwendete.

Als David 1816 nach seiner Vaterstadt heimkehrte, fand er dieselbe noch von den Preußen besetzt. Dieser Umstand veranlaßte ihn, nach London zu gehen, wohin ihn besonders die von Lord Elgin aus Athen überführten Parthenonskulpturen zogen. Diese Arbeiten aus der Blütezeit der griechischen Kunst übten einen ganz andern Eindruck auf ihn als alles, was er bis dahin von griechischen Skulpturen in Rom gesehen. Solange seine Mittel reichten, studirte er unablässig an diesen Werken des Phidias und seiner Schule. Am deutlichsten hat sich die Frucht dieser Studien in dem Grabrelief für den Grafen von Burck auf dem Père Lachaise (1823) und in dem Denkmal für den General Bonchamps in der Kirche von St. Florent le Vieil (1824) bewährt. Für das Relief, welches die Gattin des Verstorbenen vor der Herme desselben auf einem Sessel sitzend und mit einem Cypressenzweige in der Hand darstellt, hatten die sitzenden Figuren der Göttinnen auf dem Parthenonfries und andre weibliche Gestalten auf attischen Grabstelen das klassische Vorbild geliefert. Das fein gefältete Untergewand und der in breiteren, schwereren Falten darüber geworfene Mantel und Schleier sind durchaus in antikem Geiste behandelt. Das Übermaß der Draperien ist durch die Absicht des Künstlers zu entschuldigen, die steifen und nüchternen Formen des Sessels dem Auge des Beschauers möglichst zu entziehen. General Bonchamps hatte im Jahre 1793 den Kampf in der Vendée zu Gunsten des Königtums geleitet und die Republikaner in der Schlacht bei Torfou aufs Haupt geschlagen. Die in dieser Schlacht gefangenen, unter denen sich auch Davids Vater befand, wurden in der Kirche von St. Florent eingeschlossen und harrten dort hange ihres Schicksals. Bonchamps selbst war tödtlich verwundet worden. Kurz vor seinem Ende gedachte er noch der Gefangenen und bat um Gnade für sie. Diesen Zug hohen Edelmutes wählte David zum Motiv für sein Werk, als er von dem Könige den Auftrag erhielt, zur Erinnerung an die bewährte Königstreue der Vendéer ein Denkmal zu schaffen. Wie ein antiker Held liegt der verwundete Bonchamps lang ausgestreckt auf einem Postament. Mit der linken Hand stützt er den entblößten Oberkörper, und die Rechte erhebt er, um durch diese Geberde den Ruf zu bekräftigen, der von seinen sterbenden Lippen kommt: *Grâce aux prisonniers! Gnade für die Gefangenen!* Der rechte Arm und die untere Hälfte des Körpers nebst den Beinen sind vom Mantel bedeckt. Das Bewegungsmotiv sowie die heroischen Formen des nackten Oberkörpers sind eine freie Nachbildung des Kephissostorso aus dem Westgiebel des Parthenon, welcher zu den Elgin marbles in London gehört. Diese gewaltigen Leiber und Glieder, die von einer erhabenen Größe der Auffassung getragen werden und zugleich von dem feinsten Naturgefühl erfüllt sind, erschienen David doch bei weitem nachahmenswerter, als die zierlichen glatten Puppen Canovas, bei welchen die Individualität zu gunsten eines ausdruckslosen Formalismus geopfert war.

Da er in London keine ihm zusagenden Aufträge erhalten konnte, begab er sich nach Paris, wo er gerade zeitig genug eintraf, um die künstlerische Erbschaft seines kurz zuvor gestorbenen Lehrers Roland anzutreten. Dieser war mit der Ausführung einer Statue des „großen Condé“ für die vom Konfordienplatz über die Seine führende Brücke betraut worden, hatte aber nur eine Skizze hinterlassen, welche den Feldherrn in ruhiger Positur zeigte. David sollte die Arbeit zu Ende bringen. Er verwarf aber die Skizze seines Lehrers und wagte einen kühnen Schritt, indem er den Helden in lebhafter, ja stürmischer Bewegung darstellte, in dem Augenblicke, wie er den Feldherrnstab in das belagerte Freiburg hineinwerfen will und sich noch einmal umwendet, um seine Soldaten zum Sturme zu rufen. Das Werk, welches als Modell im Salon von 1817 erschien, machte ein ungewöhnliches Aufsehen. Was die Barke des Dante von Delacroix für die Malerei gewesen, war diese Statue Condés für die Plastik: das Manifest einer neuen Schule, welche sich in entschiedenem Gegensatz zu der Tradition stellte und die Nachahmung durch die Freiheit ersetzte. Wenn diese Neuerung nicht eine so gewaltige Aufregung hervorrief, wie wenige Jahre später das Auftreten der Romantiker, so liegt das daran, daß die Bildhauerkunst nicht wie die Malerei Jahrzehnte lang unter dem Joche eines tyrannischen Geistes geschmachtet hatte. Die Opposition, welche sich gegen David hätte erheben können, zählte in ihren Reihen nur Männer, deren Kraft entweder erschöpft war oder die niemals eine große Kraft besaßen hatten. Neben der Kühnheit der Bewegung, welche die Schöpfung Davids vor allen zahmen Nachahmungen der Antike auszeichnete, überrascht besonders die glückliche Behandlung des modernen Kostüms. Bis dahin hatte es niemand gewagt, Personen aus der neueren Geschichte anders als im römischen Panzer oder in der Toga darzustellen. Jetzt hatte David den Beweis geliefert, daß auch die moderne Tracht der plastischen Behandlung nicht widerstrebt. Uns erscheint freilich die Statue, welche sich gegenwärtig im Schloßhofe zu Versailles befindet, noch nicht zu völliger realistischer Freiheit entwickelt. Man merkt doch gerade in der Behandlung der Tracht und der Haare die Zaghaftigkeit des ersten Versuchs, und es bedurfte noch geraumer Zeit, bis David die Ausdrucksmittel des Realismus vollkommen beherrschen lernte. Die ersten, von jeglicher Befangtheit freien Schöpfungen dieser Art, die Statuen Jeffersons für Philadelphia und Corneilles für Rouen, fallen in die Jahre 1833 und 1834. In der Zwischenzeit kehrte David sogar wieder zu der antiken Auffassung von Porträtstatuen zurück. Außer dem General Bonchamps ist auch die Statue für das Grabmal des Generals Joy, des Sprechers der liberalen Partei in der Deputirtenkammer, auf dem Père Lachaise ganz antik gedacht, wie sich auch der Aufbau des Denkmals an antike Formen anschließt. Der General ist ebenfalls halb nackt, nur unterwärts bekleidet wie ein Rhetor des Altertums. Über ihm erhebt sich ein von Säulen getragenes Dach, und den Sockel schmücken drei Reliefs, welche seine Thätigkeit

als Redner, seine Tapferkeit im Kriege und seine Leichenfeier schildern. Im Gegensatz dazu ist die Grabstatue des Kriegsministers Gouvion St. Cyr auf demselben Kirchhofe wieder ganz realistisch behandelt. Der Dargestellte trägt die Marschallsuniform, und nur der um die linke Schulter geworfene Mantel macht noch eine Konzession an die akademischen Gewohnheiten der stilvollen Draperie. Auch die Statue Racines für La Ferté-Milon, seinen Geburtsort, welche als Gypsmodell im Salon von 1824 zugleich mit dem Bonchamps erschien, aber erst 1832 in Marmor vollendet wurde, hält sich an den antiken Denkmälertypus und verzichtet demnach auf eine realistische Durchführung der Gesichtszüge, obgleich dieselben den Reichtum dichterischer Gedanken wiederpiegeln.

Wir haben gesehen, daß der Ausdruck individueller Empfindungen den Künstler schon sehr frühzeitig beschäftigte. Dieses Streben führte ihn naturgemäß zum Porträt. Bereits während der letzten Monate seines Aufenthalts in Rom hatte er ein paar Porträtmedaillons ausgeführt, unter ihnen das seines Genossen auf der Akademie, Herold, des spätern Komponisten des „Zampa“ und anderer Opern. Mit den Jahren wuchs seine Vorliebe für das Porträt dergestalt, daß sie sich allmählich zu einer Manie entwickelte. Er machte unaufhörlich Jagd auf Berühmtheiten und scheute selbst vor weiten und beschwerlichen Reisen nicht zurück, um eine berühmte Persönlichkeit, für welche seine leicht entzündliche Phantasie Neigung gefaßt hatte, zu einer Sitzung zu bewegen. Da sich diese Galerie von Porträtköpfen auf mehrere hundert beläuft, beschränkte er sich zumeist auf flüchtig, aber geistvoll hingeworfene Reliefbildnisse in Medaillonform. Er schenkte den Porträtirten gewöhnlich einen Bronzeuß, und diese Großmut kostete ihn einschließlich der Reisen allmählich sein Vermögen. Nach einer Mitteilung von Edmond About*) empfand David den ersten Anfall dieser seiner „edeln und heiligen Monomanie“ bei dem Leichenbegängnis des Generals Foy. „Die Trauerversammlung war glänzend. Man sah unter derselben die Auslese einer großen und kraftvollen Nation, alle jene Geister und Charaktere, welche unsre Zeit einen nach dem andern begräbt, ohne sie zu ersetzen. David sprach zu sich wie Xerxes bei der Revue seines Heeres: »Von allen den Männern, welche hier sind, wird kein einziger nach hundert Jahren übrig bleiben.« Aber Xerxes, welcher ein Narr der gefährlichsten Art war, führte seine Soldaten, nachdem er über sie geweint hatte, zur Schlachtbank. David weint nicht, er wählt aus der Menge seiner Zeitgenossen diejenigen aus, welche nach ihrem Tode zu leben verdienen, und schwört, sie unsterblich zu machen, koste es, was es wolle. Das kostete ihn sein halbes Leben und sein ganzes Vermögen.“ Charles Blanc schreibt, daß David vor keinem Hindernisse zurückschreckte, um sein Ziel zu erreichen. Zu einer Zeit, wo die kleinste Reise eine

*) Les Médaillons de P. J. David d'Angers, réunis et publiés par son fils. Album photographique précédé d'une notice par Edmond About. Paris, 1867.

wichtige Angelegenheit war, ging er nach London wegen Walter Scott, nach Berlin wegen seines Nebenbuhlers, des Bildhauers Rauch, nach Weimar Goethes wegen und nach der Lombardei, „um des großen Romaden (Byrons) auf dem Wege zu seinem Tode habhaft zu werden,“ nach Athen endlich, „um die Bildnisse von Coletti, Canaris und Fabbier mitzubringen.“ „Ich habe stets meine Galerie berühmter Zeitgenossen im Auge, schreibt er, ungeachtet der Verdrießlichkeiten, die ich dabei durchzumachen habe. Um die Erlaubnis zu erhalten, ein Porträt zu machen, müßte man sich so zu sagen auf die Knie vor einem Menschen werfen, der danach brennt, eins zu haben. Ich bin erstaunt, daß meine Schüchternheit verschwindet, sobald es sich um diese Dinge handelt. Ich sehe nur noch das Werk und vergesse seinen Schöpfer. Ich werde nachsichtig gegen dieses arme menschliche Gerippe, den Sklaven der geringsten Wechselfälle der Atmosphäre und der Mückenstiche der Zivilisation. Ich sehe nur das Genie. Vor ihm neige ich mich; denn es ist unsterblich. Das Gerippe wird bald für immer verschwinden. Diese Herren würden nicht zu mir kommen; aber ich mache mir nichts daraus. . . . Ein Bildhauer ist der registrirende Protokollführer für die Nachwelt. Er ist die Zukunft. (Bei einer andern Gelegenheit sagte er: Ich bin ein Geschichtschreiber, der die Aufgabe hat, die Physiognomien der großen Männer der Nachwelt zu überliefern). Eines Tages gewährte mir der Abbé de Pradt eine Sitzung in einem kleinen Empfangszimmer. Sein Diener fristete ihn. Ich sah in nur durch eine Wolke von Puder, unter der ich fast ersticke. Gleichviel; mein Herz klopfte. Ich verließ ihn ganz mit Puder bedeckt; aber ich hatte sein Profil.“ Das Profil wurde schließlich seine Leidenschaft. „Ich bin immer von einem Profil tief bewegt worden. Das Vordergesicht blickt uns an; das Profil steht mit andern Wesen in Verbindung. Es entzieht sich uns und sieht uns nicht einmal. Das Vorderantlitz zeigt uns mehrere Züge und ist schwerer zu analysiren. Das Profil ist die Einheit.“

In jener Sammlung von Medaillons, welche sein Sohn in photographischen Reproduktionen herausgegeben hat, befinden sich allein vierhundertundsiebzig, zum größten Teil im Profil wiedergegebene Köpfe. Dazu kommt noch eine große Anzahl von Portraitbüsten. Schon mit dieser einen Seite von Davids Thätigkeit kann sich die Gesamtthätigkeit keines andern französischen Bildhauers messen, und von auswärtigen Bildhauern kann nur Rauch hinsichtlich der Produktivität mit dem Franzosen verglichen werden. Es muß dabei betont werden, daß David d'Angers diese Produktivität keineswegs auf Kosten der Durchführung im einzelnen erzielte. Die Medaillons, welche er durchweg allein, ohne Hilfe von Schülern, modellirte, sind vielmehr mit peinlicher Gewissenhaftigkeit bis ins geringste Detail durchgebildet, was ja allein seinem Zwecke entsprechen konnte. Indem er immer eifriger bestrebt war, in seinen Porträts die Rasseigentümlichkeiten nicht bloß, sondern auch die geistigen Eigenschaften der dargestellten Individuen durch die Betonung gewisser Teile des Schädels

und des Gesichts auch äußerlich zur Anschauung zu bringen, traf er mit den Lehren und Hypothesen der Physiognomiker und Phrenologen zusammen. Lavater, Gall und Spurzheim wurden seine Leitsterne, und an der Hand dieser Führer geriet er bald auf einen abschüssigen Weg, der ihn zu mannichfachen Übertreibungen verleitete. Das für uns Deutsche interessanteste Beispiel dieser übertriebenen Sucht nach Betonung derjenigen Organe, welche zum Ausdruck geistiger Funktionen dienen sollen, ist die kolossale Marmorbüste Goethes in der Bibliothek zu Weimar. David war im August 1829 nach Weimar gekommen, wo er ein Medaillon Goethes und seinen Kopf modellirte, um denselben später in Paris in Marmor auszuführen. Der französische Bildhauer machte auf Goethe einen so bedeutenden Eindruck, daß dieser ihm beim Abschied sagte: „Wir müssen uns wiederschen.“ Dieser Wunsch ging nicht in Erfüllung. Als David im Jahre 1834 Deutschland zum zweitenmale besuchte, war Goethe nicht mehr. Aber die vollendete Büste sah der Dichter noch. Am 13. August 1831 schrieb Goethe an Zelter, daß dieselbe in Weimar angelangt wäre. In dem Begleitbrief hatte David gesagt: „Es war mir das unverdiente Glück aufbewahrt, die Züge des Größten, Erhabensten nachzubilden. Ich bringe Ihnen diese schwache Nachbildung Ihrer Züge dar, nicht als ein Ihrer würdiges Geschenk, sondern als den Ausdruck eines Herzens, das besser fühlt als es ausdrücken kann. Sie sind die große Dichtergestalt unsrer Epoche; sie ist Ihnen eine Bildsäule schuldig; aber ich habe gewagt, nur ein Bruchstück derselben zu bilden; ein Genius, der Ihrer würdiger ist, wird sie vollenden.“ Der Kopf endet nämlich nicht in einen regelmäßigen Büstenfuß, sondern der Hals ist schroff abgebrochen, sodaß David wohl von dem „Fragment einer Statue“ reden konnte. Unter allen Porträts des Dichters, welche wir von der Hand von Zeitgenossen besitzen, ist die Arbeit des Franzosen unzweifelhaft die geistvollste, aber auch die bizarrste. Der ironische Zug um die Lippen ist übermäßig betont, und die starke Wölbung der Stirn geht vollends ins maßlose über. Man glaubt nicht einen geistig vor vielen Tausenden bevorzugten Menschen vor sich zu haben, sondern jene abnorme Schädelbildung, welche die vulgäre Sprache als „Wasserkopf“ bezeichnet. Die Franzosen haben übrigens an diesen Übertreibungen keinen Anstoß genommen. Wenigstens schreibt Charles Blanc im Angesicht des Medaillons: „Sein wunderbarer Schädel, sein träumerisches, verschleiertes Auge, der zusammengekniffene Mund, dessen Unterlippe emporgezogen ist, das zitternde und atmende Fleisch sind ebensovieler lebendige und beredte Merkmale der univervellen Anlage des Dichters, seiner Fähigkeit, das Leben nach allen Richtungen zu erweitern, seiner Neigung zur Ironie und seiner Kraft. Diese auf der Welt vielleicht einzige Stirn ist zugleich senkrecht aufsteigend und abgeplattet; sie beginnt mit der Nachdenklichkeit und endigt in der Begeisterung. Es ist die Stirn eines lyrisch angelegten Philosophen, eines Voltaire, welcher neben der Gabe des Spottes auch Gedankentiefe besitzt. Die

Pupille und die Augenbrauen laden nach vorn aus wie der Wulst des dorischen Kapitäls; und auf diesem Haupte eines Achtzigjährigen, welches man, von der Seite betrachtet, für kahl halten möchte, ist noch ein reichlicher Wuchs von Haaren vorhanden, die aber starr und struppig sind wie ein germanischer Wald." Charles Blanc macht auch darauf aufmerksam, mit welchem Geschick David das Arrangement des Haares, bei den Männern sowohl als auch ganz besonders bei den Frauen, zur Verstärkung der Charakteristik benutzt hat. „In Verwirrung gebracht, drücken sie bei der Büste Ampères die beständige Zerstretheit des Gelehrten aus; über der Stirne emporgekämmt und nach rückwärts geworfen, schildern sie die Begeisterung eines Schiller und das unruhige, aufgeregte Wesen eines Saint Just . . . Der Dichter Bernardin de Saint-Pierre trägt die Haare lang herabfallend, der Corsar Canaris kurz und dicht." David war überhaupt der erste französische Bildhauer, welcher die konventionelle Behandlung des Haupthaares aufgab und sich auch auf diesem der plastischen Kunst schwer zugänglichen Gebiete der Nachahmung möglichst eng an die Natur angeschlossen. Wie er das moderne Kostüm für die Plastik eroberte, so hat er auch in der naturalistischen Charakteristik der Haare den Bildhauern der folgenden Generationen einen neuen Weg eröffnet, auf welchem diese bis zur höchsten Virtuosität und bis zum erstaunlichsten Raffinement fortgeschritten sind.

Neben Goethe finden sich in der Porträtsammlung Davids von berühmten Deutschen noch Schiller, Alexander und Wilhelm von Humboldt, Schelling, Chamisso, Börne, Ritter, die Architekten Schinkel und L. von Klenze, die Bildhauer Rauch, Rietschel, Dannecker und Tieck, dann Carus, Hahnemann, Liebig und Blumenbach. England und Amerika sind durch Walter Scott, Franklin, Cooper, Flayman, Lady Morgan und Mrs. Beecher-Stowe vertreten, und von den hervorragenden Politikern, Rednern, Dichtern und Künstlern des zeitgenössischen Frankreichs fehlt kaum ein bemerkenswerter Name.

(Schluß folgt.)

