



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: David d'Angers : (Schluß).

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

alte Methoden abgeschafft werden und alte Lieder, deren poetischer Wert mehr als zweifelhaft ist, nicht mehr gesungen werden sollten.

Bei Gelegenheit des mehrerwähnten Jubiläums bezeichnete der Herzog Ernst von Coburg die Anstalt als eine solche, die Liebe gesät und Liebe geerntet habe. Das ist die Seele des Salzmannschen Werkes.



David d'Angers.

(Schluß.)



er ideale Schwung der Natur d'Angers, der ihn stets auf die Seite der Unterdrückten und Bedrängten führte, ließ ihn auch frühzeitig ein lebhaftes Interesse an dem Unabhängigkeitskampfe der Griechen gewinnen. Mit großer Spannung folgte er den Wechselfällen des Kampfes um Missolonghi: Moark Bogaris war sein Heros, und als er dessen Heldentod im Lager der Türken erfuhr, beschloß er, ihm ein Denkmal zu errichten, welches seine „tiefe Bewunderung für den großen Mann würdig zum Ausdruck bringe.“ Lange Zeit trug er sich mit diesem Plane, ohne jedoch das Richtige zu finden, da er eine zu pathetische Allegorie nicht wollte. Da besuchte er eines Tages einen Kirchhof und bemerkte ein kleines Mädchen, welches auf einer Grabplatte kniete und mit dem Finger die Inschrift derselben zu entziffern suchte. Jetzt hatte er seine Komposition gefunden.

„Ich habe ein junges Mädchen gewählt, so schrieb er, weil ein reines Herz fast immer für Ideale empfänglich ist. . . . Meine junge Griechin befindet sich in jenem Alter des Überganges, in welchem sich die Natur zu einem festen und bestimmten Organismus entwickeln will. Ist sie nicht das Abbild Griechenlands?“ Völlig unbekleidet ruht das Mädchen auf dem Grabsteine. Der schwächliche Oberkörper ist halb aufgerichtet und auf die Arme gestützt, und unter den Beinen liegt das abgestreifte Gewand. Mit der linken Hand schiebt es den Vorberzweig hinweg, welcher die Inschrift verdeckt hat, und deutet mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf die Buchstaben der Inschrift, deren Sinn es zu entziffern sucht. Der jugendliche Körper ist mit außerordentlicher Sorgfalt nach der Natur durchgebildet, ohne daß die Modellrealität allzu stark in den Vordergrund tritt. Der Gesichtsausdruck ist von naivem Liebreiz, und die Umrisse des Körpers sind von angenehmem Rhythmus der Linien. Gleichwohl ist dieses Werk keine freie, von Ort und Zeit unabhängige Schöpfung. Auch auf

ihm ruht ein leichter Hauch von Sentimentalität, welcher den meisten Kunstwerken aus den zwanziger, dreißiger und vierziger Jahren eigentümlich ist. Wenn man diese auffallende Erscheinung, welche sich am deutlichsten in den Bildnissen zu erkennen giebt, erklären will, ist man geneigt, den Grund derselben in dem sogenannten Weltchmerz zu suchen, welcher einen großen Teil der Literatur jener Epoche beherrschte. Da jedoch auch bildende Künstler, welche der literarischen Bewegung völlig fernstanden, ihren Werken ebenfalls das Gepräge einer weicherzigen Empfindsamkeit und einer melancholischen Resignation gaben, erklärt sich diese Erscheinung vielmehr aus den allgemeinen Zeitverhältnissen. Ein Geschlecht, welches ebenso thatendurstig war als das unsrige, sah sich entweder unter dem Druck der Reaktion zu trauriger Unthätigkeit verdammt, oder es zersplitterte seine Kraft in nutzlosen Unternehmungen, in Revolutionen, deren Errungenschaften durch ihre eignen Urheber am schnellsten preisgegeben wurden. Das beständige Mißverhältnis zwischen Wollen und Können rief allmählich in den höhern, auf die Kunst einwirkenden Gesellschaftskreisen eine Stimmung des ungestillten Sehns, des Mißvergnügens und der Hoffnungslosigkeit hervor, welche in der Literatur zur Krankheit des „Weltchmerzes“ führte, welche aber ebensogut ihren Einfluß auf die Tracht, die Mode, das öffentliche Leben, auf den geselligen Verkehr, auf die Körperhaltung, die Frisur, kurz, auf alle Äußerungen des menschlichen Kulturlebens übte. Insbesondere waren die Mitglieder der unterdrückten Nationen, Griechen und Polen, die typischen Träger dieser allgemeinen Stimmung, und als die Griechen befreit waren und nach dem erfolgten Befreiungswerke, unfähig, die Zeit arbeitsamen Friedens zu ertragen, ihre Kräfte in parlamentarischen Diskussionen und bürgerlichen Unruhen verzettelten, blieben die Polen allein als der Gegenstand des allgemeinen europäischen Mitleids übrig. Auf die Zeit der Hellenophilen folgte die Epoche der Polenmanie: beide trugen den gleichen Charakter der Unentschiedenheit, eines Übermaßes von Reflexion und eines Mangels an realistisch-praktischer Anschauung der Verhältnisse. Diesen Zeitcharakter kann man bis in seine kleinsten Einzelheiten aus den Porträts herausstudiren. Selbst im Antlitz eines Mannes wie Heinrich Heine, welcher den Weltchmerz mit allen Waffen des Spottes und der Ironie bekämpfte, findet man die auf die gemeinsame Zeitkrankheit deutenden Züge. Auch die Revolution von 1848 erzeugte noch kein neues Geschlecht. Erst seit dem Beginn der fünfziger Jahre, als sich in Frankreich unter der Herrschaft Napoleons III. die Gesellschaft, wenn auch keineswegs in gesundem Sinne, erneuerte und die Eroberungspolitik des Franzosenkaisers in der berufenen Vormacht Deutschlands zu einer Konzentration aller Kräfte auf praktische Ziele und auf den Schutz der Heimat führte, vollzog sich allmählich ein Umschwung in der europäischen Gesellschaft, welcher auch auf die Kunst einen entscheidenden Einfluß übte und die idealistische Strömung unter der realistischen verschwinden ließ. In Frankreich gelangte demzufolge der Realismus auch

früher zur Herrschaft als in Deutschland, wo wir noch bis in die Mitte der sechziger Jahre einer sentimental, charakterlosen Auffassung des Porträts begegnen. An Ausnahmen hat es hier wie dort nicht gefehlt, und wie in Deutschland Franz Krüger und Adolf Menzel schon frühzeitig das Charakteristische der Einzelerrscheinung über das Typische stellten, so hat es auch in Frankreich Künstler gegeben, welche nicht immer der allgemeinen Zeitstimmung ihren Tribut zollten.

Zu ihnen gehörte auch David d'Angers, welcher in der Statue Jeffersons, des Verfassers der Unabhängigkeitserklärung der nordamerikanischen Union, und in der schon erwähnten Grabfigur des Marschalls Gouvion St. Cyr Werke geschaffen hat, welche von dem Geiste eines freien Realismus erfüllt sind. Auch das Standbild Corneilles auf der Rhonebrücke in Lyon würde in diese Reihe gehören, wenn David die Einfachheit der monumentalen Erscheinung nicht durch das Streben nach malerischen und theatralischen Effekten wieder aufgehoben hätte. Die Art, wie der Tragiker den rechten Fuß vorseht, ist nicht genügend durch den Moment der Inspiration motivirt, welchen der Künstler zum Gegenstande seiner Darstellung gewählt hat, und das Wirrsaal der Falten des Mantels, der ebensogut hätte fehlen können, läßt es nirgends zu einer ruhigen Linie kommen. Gleichwohl ist auch diese Statue ein charakteristisches Beispiel für die Meisterschaft, mit welcher David das moderne Kostüm zu behandeln wußte. In der übermäßigen Betonung der Stirn erkennt man wieder den überzeugungsvollen Phrenologen, der hier noch nicht soweit gegangen ist wie bei den Statuen Guttenbergs für Straßburg, des Leibarztes Napoleons I. Larrey im Hofe vor der Kirche Val de Grâce in Paris und des Agronomen Matthieu de Dombasle für Nancy, bei welchem sich der Künstler wieder bis zur Abnormität des Wasserkopfes verstiegen hat.

Als die Kirche Ste. Geneviève nach der Thronbesteigung Louis Philipps wieder zum Nationalheiligtum der Revolution gemacht und der Beschluß gefaßt wurde, in dem plastischen Schmucke des Giebelfeldes über der Vorhalle diese Bestimmung zum Ausdruck zu bringen, erschien es geboten, diese Aufgabe David zu übertragen, welcher seine Befähigung für dieselbe mehr als jeder andre Bildhauer Frankreichs durch die plastische Verherrlichung so vieler großen Männer der Nation nachgewiesen hatte. Die noch aus der Zeit der ersten Revolution herrührende, später entfernte und seit 1830 wieder aufgefrischte Inschrift: Aux grands hommes la patrie reconnaissante (Den großen Männern das dankbare Vaterland) gab dem Künstler das Thema an, welches er in seinem Hochrelief zu behandeln hatte: eine Verherrlichung aller nationalen Tugenden unter der Ägide des Vaterlandes. Dieses selbst, eine hohe Frauengestalt in griechischem Gewande, dessen Faltenwurf einfacher, großartiger und stilvoller angeordnet ist, als es sonst der lebhaft Naturalismus Davids zuließ, steht auf einem Podium in der Mitte der sechs Meter hohen und über dreißig Meter langen Komposition.

Mit ausgebreiteten Armen reicht sie den Kriegern und den Männern des Friedens, welche sich von beiden Seiten ruhmbe gierig herandrängen, volle Lorberkränze dar. Auf den Ecken des Podiums sitzt links die Freiheit mit der phrygischen Mütze, welche dem Vaterlande neue Kränze zureicht, und rechts die Geschichte, welche würdige Namen in ihr Buch einträgt. Die aus diesen drei Figuren gebildete Gruppe ist von ruhiger, echt monumentaler Wirkung, wobei das Theatralische, welches hier so nahe lag, auffallend glücklich vermieden worden ist. In den Gruppen der von rechts und links sich nahenden Männer hat jedoch das malerisch-realistische Element so entschieden die Oberhand, daß die Gesetze des monumentalen Stils garnicht mehr beobachtet werden. Auf der Seite der Staatsmänner, Gelehrten und Künstler herrscht merkwürdigerweise noch eine größere Ordnung als in den Reihen der Krieger, welche durch ihre unförmlichen Kopfbedeckungen eher grotesk, als imponirend und martialisch wirken. Selbst die ungewöhnliche Virtuosität Davids war nicht imstande, die Bärenmütze des Husaren, den Helm des Kürassiers, den Szako des Lanciers und des Artilleristen und den Zweispitz des Grenadiers der zweiunddreißigsten Halbbrigade für den monumentalen Stil brauchbar zu machen. Er mochte diesen Mangel auch eingesehen haben und ließ daher die Hauptfigur dieser Seite, die einzige, welche außer dem Tambour von Arcole einen historischen Namen trägt, Napoleon Bonaparte, unbedeckten Hauptes. Während die Krieger in würdiger Zurückhaltung, wenngleich im vollen Bewußtsein ihrer Thaten, verharren, greift der General der Republik — nur diesen respektirte David, während er von dem nachmaligen Kaiser nichts wissen wollte — eilenden Schrittes und mit heftiger Geberde nach dem dargebotenen Kranze. Wie hier die Armee der Revolution, so sind auf der andern Seite — mit einer Ausnahme — diejenigen Männer verherrlicht, deren Geisteskräfte in den Anschauungen der Revolution wurzeln, Malesherbes, Mirabeau, der Parlamentsredner Manuel, dann Carnot, Berthollet, Laplace, Monge, David der Maler, Cuvier, Lafayette, Voltaire, Rousseau und der Arzt Bichat, welcher seinen Traktat über das Leben und den Tod auf dem Altare des Vaterlands niederlegt. Wie kommt aber Fénelon unter diese Männer? Diese Frage wurde schon bei der Vollendung des Siebelfeldes häufig aufgeworfen, ohne eine genügende Antwort zu finden. Und nicht bloß diese eine Figur, sondern die ganze Gruppe der linken Seite wurde zum Gegenstande einer abfälligen Kritik gemacht. Man tadelte mit Recht die Willkür des Künstlers und nannte hundert Namen, deren Träger viel eher die Ehre verdient hätten, unter die großen Männer aufgenommen zu werden, welchen das Vaterland seinen Dank spendet. In der That ist David bei der Auswahl der Männer viel zu sehr seinen persönlichen Neigungen gefolgt. Der leidenschaftliche Verehrer der Revolution von 1789 ignorirte alles, was nicht mit dieser Revolution unmittelbar oder mittelbar zusammenhing. Man tadelte ferner, daß die rechte Seite, mit Ausnahme Napoleons, lauter unbekannte Persönlichkeiten

enthielte, und sah darin eine Disharmonie der Komposition. „Nachdem das Auge, so schrieb Gustav Planche, die verschiedenen Porträts, welche die linke Seite einnehmen, erkannt hat, sucht es auch die Krieger zu erkennen, durch welche David den kriegerischen Ruhm personifizirt hat, und dieses nutzlose Studium schadet dem Gesamteindruck des Werkes.“ Die Ecken des Giebelfeldes sind auf der einen Seite mit Studirenden der vier Fakultäten, auf der andern Seite mit Schülern des Polytechnikums ausgefüllt: das ist die Jugend, „welche sich durch das Studium auf die künftige Größe vorbereitet.“

Aus der großen Zahl der Werke, welche David nach der Vollendung dieses riesigen Hochreliefs geschaffen, heben wir noch die Statue des Schauspielers Talma für das Théâtre français, das Grabmal für Börne auf dem Père Lachaise, ein Bronzerelief, auf welchem Frankreich und Deutschland, durch die Freiheit geeinigt, dargestellt sind, die Marmorfigur des jungen Barra, des heldenmütigen Trommlers aus den Vendéekriegen, die Denkmäler Jean Barts für Dünkirchen, Cuviers für Montbéliard, Bernardin de St. Pierres für Havre und des Königs René von Anjou mit zwölf Bronzestatuetten für Angers hervor. Für die Kathedrale seiner Vaterstadt schuf er auch eine Marmorstatue der heiligen Cäcilia, in welcher er die keusche Befangenheit des mittelalterlichen Stils sehr glücklich traf. Zu gleicher Zeit mit dem Giebelfelde für das Pantheon (1837) vollendete David eine Statue des Philopoemen für den Tuileriengarten, die aber inzwischen zur besseren Erhaltung in den Louvre versetzt worden ist. Kein andres Werk Davids ist so charakteristisch für sein Verhältnis zur Antike wie dieses. Der Künstler wählte den Moment, wie der griechische Feldherr in der Schlacht bei Sellasia einen Speer, welcher ihm den Schenkel durchbohrt hatte, mit rascher Bewegung aus der Wunde zieht. Philopoemen war damals einunddreißig Jahre alt, also in der vollen Kraft seiner Jugend. David hielt sich aber nicht an die geschichtliche Wahrheit, sondern stellte den nackten Körper eines Mannes von fünfzig Jahren unter dem Einfluß eines heftigen Schmerzes dar, weil es seiner Neigung für das scharf Charakteristische und für das Pathologische mehr zusagte, an einem alten Körper den Reichtum seiner anatomischen Kenntnisse und die Virtuosität seiner Technik zu zeigen, als durch die Darstellung männlicher Kraft einen ihm unliebsamen Vergleich mit der Antike herauszufordern. Ein energischer, aber unschöner Naturalismus beherrscht die ganze Figur. Die Haut ist durchfurcht und das Fleisch zerklüftet, und nirgends kommt es zu festen, ruhigen Flächen, welche die Gesetze des edeln Stils verlangen. Von rein naturalistischem Standpunkte betrachtet durfte freilich das Werk für die Zeit seiner Entstehung eine große Bedeutung beanspruchen, und es gehört auch zu einem der Marksteine in der Entwicklung des Naturalismus, welcher heute in der Plastik immer mehr um sich greift und gegen die Stützen der akademischen Richtung Sturm läuft.

In den letzten Jahren seines Lebens sollte David noch Gelegenheit finden, seine republikanischen Gesinnungen auch in der praktischen Politik zu vertreten. Aber er hatte darin ebensowenig Glück wie sein Namensvetter, der Maler. Nach der Revolution von 1848, an welcher er lebhaften Anteil nahm, wurde er zum Maire des elften Arrondissements von Paris und später zum Deputirten gewählt. Nach dem Staatsstreich wurde er gefangen gesetzt. Um den Preis, daß er sein Vaterland verließ, erhielt er die Freiheit wieder. Er ging nach Belgien, fand aber dort nicht die Ruhe, welche sich David der Maler in der Fortführung seiner künstlerischen Thätigkeit zu erarbeiten wußte. Er unternahm eine Reise nach seinem geliebten Griechenland; die veränderten Verhältnisse bereiteten ihm jedoch nur schwere Enttäuschungen. Zu seinem Schmerze mußte er wahrnehmen, daß sein hochherziges Geschenk, die junge Griechin für das Grab des Bogaris, grausam mißhandelt worden war. Man brachte es nach Athen, wo es vor dem gänzlichen Untergange gerettet wurde und auch wiederhergestellt werden konnte. In Athen führte er noch die Kolossalbüste des Kanaris aus. Aber auf die Dauer konnte er die Verbannung nicht ertragen. Als ihm 1853 die Heimkehr gestattet wurde, kam er als ein gebrochener Mann zurück. Die letzte Freude seines Lebens war ein Besuch seiner Vaterstadt im Sommer 1855. Hier sah er einen großen Teil seiner Werke wieder, von denen er selbst die Gypsabgüsse dorthin geschickt hatte. Am 5. Januar 1856 starb er. Die Stadt Ungers hat jene Kopien inzwischen vervollständigt und sie in einem besondern Museum vereinigt, welches nur in dem Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen und in dem Rauchmuseum in Berlin seinesgleichen hat.

Berlin.

Adolf Rosenberg.



Etwas vom Theater.



er heute eine täglich erscheinende Zeitung, ja selbst nur ein wöchentlich ein- oder ein paarmal erscheinendes Lokalblättchen liest, um hiernach die Bedeutung unsers Theaters für das geistige und gesellschaftliche Leben unsrer Zeit zu beurteilen, der muß zu der Überzeugung kommen, daß es etwas bedeutameres wie das Theater eigentlich kaum gebe. Jede Nummer bringt lange Theaterbesprechungen, und nicht nur über das am Orte selbst etwa bestehende Theater, sondern auch noch über die Bühnen in der Provinzial- oder Landeshauptstadt und sonstige wich-