

11

Die nachstehende Würdigung von Bartholomés Denkmal für die Toten wurde für W. Spemanns Zeitschrift „Das Museum“ niedergeschrieben. Sie ist in ihrer gegenwärtigen Gestalt für die Besucher der Dresdener Internationalen Kunstausstellung von 1901 bestimmt.

Zugleich aber sollen diese Zeilen eine Pflicht des Dankes erfüllen. Er gilt vor allem dem Künstler, der die Herstellung des Abgusses in uneigennützigster Weise förderte; dem französischen Staate und der Stadt Paris, die als Besitzer des Denkmals dessen Abformung in bereitwilligem Entgegenkommen gestatteten; endlich der Stadt Dresden, die den Abguss für sich erwarb, insbesondere ihrem Oberbürgermeister Herrn Geheimrat Beutler. Seiner Umsicht und Thatkraft ist es zu danken, dass dies gross gedachte und tief empfundene Werk nun auch bei uns seine Wirkung üben kann.

Dass diese Wirkung der Denkmalkunst unseren heimischen Friedhöfen in reichem Masse zu gute komme, diesem Wunsche sei auch hier Ausdruck verliehen.

Dresden, April 1901.

Georg Treu.



Bartholomés Denkmal für die Toten.

FÜR Leben und Kunst giebt es keine strengere Prüfung als das Grab. Nur das Ernste und Echte hält vor ihm Stich. Selbst das gute Entlehnte weist die Empfindung hier ab.

Wie rührend erscheint uns die stille Schönheit griechischer Grabsteine. (Eine Auswahl im Mus. V Taf. 117, 125, 126, 143, 149.) Und doch: möchte jemand wohl die Hegeso mit ihrem Schmuckkästchen, den schönen Jägerjüngling mit dem alten Vater vom Ilisos, ja auch nur die edle Totenklage des Marmor-sarges von Sidon einem der Seinen aufs Grab setzen? So anmutig sind uns Leben und Sterben nicht; nicht so gehalten die Klage am Grabe. Vollends fremd bleiben uns die bildlichen Tröstungen der hellenischen Sage.

Oder wünschte man lieber das Bildnis des Verstorbenen in römisch schlichter Tüchtigkeit auf dem Grabe zu sehen? Ich meine, dass diese Ehre in der halben Oeffentlichkeit des Friedhofs höchstens dem gebührt, der sich in weitester Wirksamkeit ausgezeichnet. Von den Uebrigen sollte der Grabstein nur sagen, dass sie Menschen gewesen; wie die

Spartaner nur dem die Ehre der Grabschrift zuerkennen, der in der Schlacht gefallen, oder der Frau, die als Priesterin gestorben. Auf einem Grabstein, den ich eines Tages auf einem winterlichen Ritt von Olympia durch Lakonien am Wege auffand und nach Sparta brachte, standen, wie üblich, nur die Worte: „Eudamidas, im Kriege“. Welch ein Denkmal spartanischer Schlichtheit! Es ist dieselbe Gesinnung, in der wohl mancher sich die Erwähnung etwaiger Verdienste an seinem Grabe im Voraus verbietet und über dem Toten nur die durch alt-ehrwürdigen Gebrauch geheiligten Worte gesprochen haben will.

Genügt unsrer Zeit die Formensprache des christlichen Mittelalters? Etwa der im Tode ausgestreckte Leichnam des Verstorbenen mit den tröstenden Gestalten des christlichen Glaubens über ihm? Die Phantasie der meisten von uns wird dazu nicht stark genug gebunden sein durch die heiligen Gleichnisse und Sonderformen des Kirchenglaubens, wie es die Einbildungskraft des Menschen im Mittelalter war. Oder will man gar den wiedererweck-

ten Pomp der Renaissance-Allegorien mit ihren schönen Frauen und weinenden Putten auf dem Grabe wieder aufrichten? Sie waren auch in den Zeiten ihrer ersten Erfindung kühl genug, wo nicht etwa ein Michelangelo ihnen die Glut seines persönlichen Lebens einhauchte. Hier dürften viele selbst den hügellosen Rasen der Trappistengräber so äusserlich hohlem Prunk vorziehen.

Am fremdesten aber muten unsere nordische Empfindung doch die pomphaften Marmorgrabmäler an, welche die italienischen Cimiteri Monumentali füllen. Schauspielerisches Pathos, Süsslichkeit, aufdringliche Schaustellung modischen Kleiderwesens, kurz hohlster menschlicher Eitelkeiten machen für uns diese geräuschvolle Gräberkunst unleidlich. Nicht die trauernden Ehemänner und interessanten jungen Wittwen, Salondamen und Kuschhände zuwerfenden geputzten Kinder wollen wir am Grabe sehen, sondern die Trauer, die bei dem Toten wohnt, die Gesinnung, die sich über das Einzelleben und die einengenden Glaubensformen hinaus auf das Allgemeinmenschliche und Ewige richtet.

Diese und ähnliche Gedanken werden Vielen gekommen sein, als sie auf der Pariser Weltausstellung von 1900 in dem Lichthof des Grossen Kunstepalastes vor dem Abguss von Bartholomé's grossem Totenmal standen und sich nun auf einmal inmitten des Gewirres marktschreierisch durcheinander lärmender Bildwerke eine tiefe Stille aufthat, wie sie nur das Echte und Grosse um sich breitet. Jeder fühlte, hier spricht nicht bloss der Künstler, sondern der Mensch; hier spricht die Seele mit ihrem Schicksal aus ihren inneren Erlebnissen mit den ewigen Weltmächten heraus. —

Albert Bartholomé steht jetzt im dreiundfünfzigsten Lebensjahre. Er ist Niemandes Schüler. Eigener Drang führte ihn mit vierundzwanzig Jahren vom Rechtsstudium zur Malerei, auf deren Gebiet er eine Reihe, sowohl in der Farbe, als auch nach ihrem Innengehalt feinfühligere Werke schafft. Mit neununddreissig Jahren macht ihn der Tod einer heissgeliebten jungen Frau zum Bildhauer. Er will ihr Grabmal machen.

Dies ist auch die Entstehungsgeschichte des Christus (Taf. 76). Weitab von den hergebrachten Kruzifixen giebt dies hintenüber sinkende Haupt mit den brechenden Augen und dem nach Athem ringenden, geöffneten Munde eine Vision von ergreifender persönlicher Wahrheit. Man vergisst dies Antlitz nicht. So konnte es nur jemand bilden, der eine geliebte Person hatte leiden und sterben sehen.

Zwölf lange Jahre werden des Künstlers Gedanken von Bildern des Todes und der Trauer beherrscht. Er ersinnt sterbende und klagende Gestalten und Gruppen, bis aus ihnen allmählich jenes grosse

Denkmal des Schmerzes zusammenwächst, das er nach sechsjähriger Arbeit 1895 im Modell vollendet. In dieser Gestalt wurde es vom französischen Staat und der Stadt Paris für das Massengrab der Namenlosen auf dem Père Lachaise bestellt. Vier Jahre hat Bartholomé seiner Ausführung in Kalkstein gewidmet. Am 1. November, dem Totenfest des Jahres 1899, wurde das Grabmal enthüllt.

Wie der Gedanke eines Zugangs zu dem ersten Reiche der Toten im Aufbau des Ganzen, nach anfänglichem Schwanken, zum Ausdruck gebracht ist, lehrt das Kopfbild über diesen Zeilen. Ursprünglich war das Grabmal als ein freistehender rechteckiger Bau in der Form eines ägyptischen Grabes mit schrägen, nach oben sich verjüngenden Wänden geplant, unter Verteilung des bildnerischen Schmuckes auf die vier Seiten. Jetzt breitet er sich in einer Fläche vor der pylonenartigen Wand aus, die an die Tempelthore der alten Aegypter erinnert. An den Bergabhang gelehnt und in niedrigeren Flügeln nach beiden Seiten hin abgestuft, von Baumgruppen überragt, umrahmt der Quaderbau mit seinen schlichten Simsen die Thore des Todes, die in das Innere der Erde zu führen scheinen.

In das Dunkel der mittleren Thür schreitet ein Menschenpaar hinein. Der Mann entschlossener, mit über der Brust gekreuzten Armen — auch das leise Zurückwehen des Haares malt das unaufhaltsame Vorschreiten; das Weib zögernder, das Haupt klagend zurückgeneigt und den schlanken Arm wie hilfsbedürftig zur Schulter des Mannes hinüberreckend — über den dunklen Abgrund hinweg, der die beiden trennt. Dies kam deutlicher, als in der gegenwärtigen Ausführung in dem ersten Entwurf der Gruppe (Mus. II, 136) zum Ausdruck, auf dem zwischen den beiden im Boden noch der Spalt klafft, an dessen Rändern entlang das Paar in die dunkle Tiefe hinein ging. Von Mann und Weib aber gleitet die letzte Hülle herab. Es ist der letzte Schritt auf dem Wege des Todes, den sie schreiten.

An dieses Todesthor drängen von beiden Seiten die Scharen der Klagenden und Verzweifelten heran. Von rechts her voran ein älterer Mann, der sich angstvoll zitternd an das Thorgewände klammert. Hinter ihm drei Mädchen, fast noch im Kindesalter. Das eine hat sich vornüber flach auf die Erde geworfen, ein Bild äusserster Verzweiflung; ein knieendes Mädchen neben ihr faltet die Hände, wie in starrem Entsetzen; ein drittes, kleineres blickt nach Kinderart dumpf vor sich hin. Es folgt ein engverbundenes Paar. Ein knieender Mann stützt sein Weib, das vor Leid zusammenzubrechen scheint. Die gebeugte Haltung, die schlaff herabhängenden Arme, die übereinander gelegten Hände, die auf dem Arme des Geliebten einen Halt suchen, malen die todesmüde Ermattung.

Liebreich tröstend umfasst sie der Gefährte. Zuletzt ein Bild des Abschieds: ein Weib, das losgerissen von den Ihren, den Hinterbliebenen Küsse zurücksendet, und die Rechte betuernd auf die Brust legt — die Liebe höret nimmer auf!

Auf der linken Seite dieselbe leidenschaftliche Klage, nur noch in dichterem Gedränge zur Todespforte hin. Voran, schmerzversunken eine Greisin, die Hände über dem gelösten Haare zusammengekrampft, das tote, hintenüber geworfene Enkelkind auf der Schulter, das sie beweint. Keusche Verhüllung der unteren Glieder verrät hier nicht nur den seelisch feinfühligem Künstler, sondern bringt auch die Wohlthat einer ruhigen Masse zwischen die nackten dünngliedrigen Gestalten hinein. —

Drei Menschenpaare drängen hinter ihr in leidenschaftlicher Bewegung nach: die Frauen in heftigem Ausbruch der Klage, entweder an der harten, kalten Mauer entlang tastend, oder sich beide Arme vor das Gesicht schlagend, wie um das Entsetzliche nicht zu sehen, das ihrer wartet; die Männer neben ihnen stützend, helfend, Trostesworte flüsternd — eine ergreifende Trilogie des Scheidens und Sterbens.

In mittelalterlichen Weltgerichtsbildern findet man bisweilen Teufel dargestellt, die den Haufen der Verdammten von einer Kette umzingelt zur Hölle zerren. Michelangelo lässt den greisen Charon mit geschwungenem Ruder ausholen, um die heulenden Toten in seinen Kahn zu treiben. Bei Holbein läßt ein grinsendes Gerippe die Vertreter der verschiedenen Stände und Menschenalter mit skurrilen Geberden zum Tanze. Wie veredelt ist alles hier. Nur die rechts aufsteigende, links die sich senkende Linie der Gesamtgruppe zieht mit un-

widerstehlichem Zuge die Geister der Verstorbenen zum Todesthor. Die Einzelgestalten folgen diesem Zuge wie von einer inneren Gewalt getrieben. Am stärksten kommt dies rechts in dem Manne zum Ausdruck, der von einer unsichtbaren Kraft vorwärts gestossen, sich angstvoll an das Thürgewände anklammert; links in der herrschenden Gestalt dieser Seite: dem schlanken nackten Weib, das selbst in seiner knieenden Stellung wie unbewusst vor-

drängt. Man bemerke, wie die Bewegung in den Steillinien des letzten Paares jener Hälfte ebbt.

Und wie begleiten mitfühlend die Gewänder Bewegung und Empfindung der Gestalten: hier gleichsam erschlaft, in hängenden Zipfeln lang herabfallend oder auf dem Boden sich ausbreitend, dort das Vorwärtsdrängen in strafferem oder lässigerem Zuge widerspiegelnd. Solche Kunst ist es, die den Meister verrät, der hier wie im Chore alles mitklingen heisst zu vielstimmig ergreifendem Klagegesang.

Der Künstler lässt uns aber auch in das Land hinüber blicken, das jenseits des Dunkels und der Klage liegt. Unter dem Todesthor öffnet sich das Grab, und man sieht ein Ehepaar in seiner Stille ruhen. Ueber ihrem Schosse, aus dem es hervorgegangen, liegt das Kind hingestreckt — das Antlitz verhüllt, das es der Welt kaum zeigt. Es ist nackt wie die

Eltern; „denn wir haben nichts in die Welt gebracht; darum offenbar ist, wir werden auch nichts hinausbringen“. Nur das Grabtuch zieht sich über den Scheitel des Mannes und ist über die nackte Erde gebreitet, auf der die beiden mit leichenstarr und mager ausgestreckten Beinen liegen.

Aber in den einander zugeneigten Häuptern, in den vier Händen, die sich in rührender Verschränkung



liebend und betend begegnen, scheint sich ein schlummerndes Leben zu regen.

Und dies Leben soll erwachen: eine knieende Lichtgestalt — sie erscheint in dem Schlussstück unseres Textes deutlicher, als in dem Dämmerlicht der Nische auf Tafel 75 — hebt leicht mit ausgereckten Armen die schwere Steinplatte, die das Grab deckte, und blickt mit unendlicher Güte und Milde auf das schlummernde Paar und ihr Kind. Der Künstler schreibt die Zeilen hinzu: „Das Volk, das in Finsternis sass, hat ein grosses Licht gesehen, und die da sassen am Ort und Schatten des Todes, denen ist ein Licht aufgegangen“. Es ist ein Wort des Jesaias (9, 1), das im Matthäusevangelium wiederholt wird (4, 16). Jene Gestalt aber bildet er flügellos — nur der Flug des Gewandes mutet an wie Flügelwehen — und in weiblichen Formen, wie geflissentlich dem überlieferten Typus aus dem Wege gehend, der hier einen Engel verlangt hätte.

Nur was aus jeder Menschenseele vor der grossen Thatsache des Todes immer wieder von neuem als Ahnung, Hoffnung, Glaube emporwächst, das soll hier aufrichtigen und tiefen Ausdruck finden.

Dasselbe ehrlich-selbständige Ringen im rein Künstlerischen. Unzweifelhaft wirkt auch hier das Erbe der Vergangenheit überall herein: die ägyptische Kunst, die es wie keine vor und nach ihr verstand, dem Toten in dauerndem Stein und einst-

grossen Formen ein Haus für die Ewigkeit zu bauen, die auch den Gedanken des Todesthores zuerst gedacht; das Gedränge der Verdammten auf den Feldern gotischer Kirchenportale; die nackten leichenstarr ausgestreckten Toten der älteren französischen Kunst, die in so ergreifender Weise die armselige Vergänglichkeit aller irdischen Schönheit und Pracht predigen, vor Allem jener wundervoll gebildete Leichnam Louis de Brézès in der Kathedrale von Rouen. Alles das hat der Künstler mit offenem Auge und empfänglichem Gemüt in sich aufgenommen. Aber er ist sich darüber selbst treu geblieben. Kein Zug in der völlig neuen Auffassung des Nackten verrät eine Anlehnung an Vergangenes oder Fremdes. Alles ist hier ehrliche eigene Arbeit vor der Natur — am ergreifendsten im Bilde der toten Ehegatten, die vielleicht überhaupt das schönste Stück am Ganzen sind. Und daneben — nein darüber die grossflächige, ganz allein aus dem Stein geborene Form und Vortragsweise.

Alles in Allem: ein feinfühlig, tiefer, aufrichtiger Mensch, ein echter, ernster, grosser Künstler. Und was er uns in diesem mächtigen Grabmal bietet, ist die langsam gereifte Frucht eines ganzen leidens- und arbeitsvollen Lebens. Was kann der Mensch dem Menschen besseres geben!

Möge sein und seines Landes Beispiel reichen Widerhall in der künstlerischen Friedhofspflege auch unserer Gemeinden finden.

Georg Treu.

