

Léopold Robert als Zeichner

Autor(en): **Fischer, Marcel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **31 (1944)**

Heft 10

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-25037>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Léopold Robert Bildnis eines Malers Rom Bleistift

LÉOPOLD ROBERT ALS ZEICHNER

Von Marcel Fischer

Die aufschlußreiche und anregende Ausstellung «Les peintres de la famille Robert» im Museum Neuenburg erhält eine besondere Bedeutung durch etwa achtzig unbekannte Zeichnungen aus dem von der Familie sorgsam gehüteten Nachlaß Léopold Roberts (1794–1835). Diese Skizzen und Studien berichtigen und vertiefen den zu engen Begriff, den man sich allgemein von seiner Kunst macht.

Auf einer Aquarellminiatur von Charles Girardet sieht man den achtjährigen Léopold, den Sohn eines einfachen Uhrenmachers in La Chaux-de-Fonds, als einen schwächtigen, schüchternen Knaben mit großem Kopf und linkisch herabhängenden Armen; seine weitoffenen Augen starren träumerisch und wie erschreckt ins Leere. Diese Empfindsamkeit und treuherzig unbeholfene Haltung dem Leben gegenüber ist für ihn bezeichnend ge-

blieben. – Schon früh kopierte er landläufige Stiche mit arkadischen Inhalten, wobei er bemerkenswertes Geschick und Gefühl für plastische Form an den Tag legte. Die Lust am Zeichnen ließ ihn nicht mehr los, und als er sich in einer Kaufmannslehre unglücklich fühlte, gab ihn der einsichtige Vater mit sechzehn Jahren dem Stecher Charles Girardet nach Paris in die Lehre mit, wo sich der Junge aber bald noch einen zweiten, bedeutenderen Lehrer suchte. So wurde er Schüler von Jacques Louis David, bei dem er eine ausgezeichnete, unerbittliche Formschulung erhielt und Anschluß an die große französische Zeichentradition fand, aus der er unschätzbaren Gewinn gezogen hat. Léopold machte rasche Fortschritte. Mit dem sehr akademischen Stich eines stehenden männlichen Aktes holte er sich den Preis der Akademie, doch blieb ihm – nur weil er Schweizer war – der erhoffte Rompreis vorenthalten. Die acht Jahre in Paris haben sein Gestaltungsvermögen formal auf einen sicheren Boden gebracht. Mit David und Ingres herrschte damals eine Konstellation von Meistern der Zeichnung, wie man sie seither kaum mehr gekannt hat und die bis in die Kunst unserer Tage zur Auswirkung gekommen ist. Daher muß ein sorgfältiges Erfassen von Roberts Art und Können von der Feststellung seines Verhältnisses zu diesen beiden Meistern ausgehen.

Das Rokoko hatte eine malerische und spielerische Auflockerung der Form gebracht, der gegenüber David in Anlehnung an die Antike wieder die klaren plastischen Werte zum Kennzeichen wahrer Kunst erhob. Sein Ziel war die geschlossene körperliche Form. Seine Technik bestand darin, die Figur in großen Zügen mit Holzkohle zu umreißen, worauf mit dem Wischer und rauchschwarzem Pastell – «la sauce» genannt – in Halbschattenflächen die plastischen Grundformen angelegt wurden. Diese streng nach Licht und Schatten geschiedene Form erfuhr dann durch Schwarzkreide in den Halbschatten eine weitere Verdeutlichung und plastische Ausprägung. Zuletzt setzte man mit dem Graphitstift in die noch offenen Lichtflächen die feine Modellierung erhellter Binnenformen. Dieses methodisch vorzügliche, aber pedantische Verfahren hatte sich Robert bald bis zur Virtuosität angeeignet, aber seine malerische Grundhaltung ließ ihn nicht dabei verharren. Noch deutlicher als Ingres, mit dem er in regem geistigem Austausch stand, fühlte er, daß diese gleichsam hermetisch geschlossene plastische Form leblos wurde. Gemeinsam haben sie sich von der Art ihres Lehrers David freigemacht, wobei der Schweizer von Ingres, dem Erben einer längeren Kunsttradition, wiederum Entscheidendes empfangen hat, ohne sich jedoch daran zu verlieren.

Der Klassizismus hat seine größten Leistungen im Bildnis hervorgebracht. Im Gegensatz zu photographisch-naturalistischen oder artistisch problembeschwerten Bildnissen der Gegenwart, überrascht das klassizistische Porträt durch die Selbstverständlichkeit seiner menschlichen und künstlerischen Haltung, durch eine Formklarheit und Tektonik, die ihm Größe im antiken Sinne verleiht.

Als Léopold Robert mit Unterstützung eines Neuburger Mäzens 1818 nach Rom übersiedelte, hatte er schon zahlreiche treffliche Bildnisse gezeichnet und gemalt, wobei er sich für die männlichen mehr an die Art Davids hielt, die weiblichen dagegen eher wie Ingres in konvergierenden Kurven aufbaute. Die in Rom entstandene Bildniszeichnung eines noch nicht identifizierten Malers (Abb. 1) erweist den hohen Stand seines Könnens und zeigt zugleich, worin er sich von Ingres unterscheidet. Ingres' Bildnisse ziehen ihre Überzeugungskraft aus der Unbestechlichkeit der Aussage über den Charakter des Dargestellten; ihre hohe Schönheit verdanken sie einer Läuterung und Verdichtung der Form auf ihren wesentlichen Inhalt. Dieses Klären, Werten und straffe Inbeziehungsetzen erwählter Einzelformen zu der großen Ordnung des Ganzen führt zu einer Art Formel für das Bildnis, die sich aber bei Ingres nicht in stereotyper Stilisierung erschöpft, sondern für jeden Menschen seiner Art entsprechend wieder neu gesucht und gefunden wird. So entsteht der «grand caractère de la forme», den er erstrebt. Die Zeichnung Ingres' ist in den Mitteln viel einfacher als diejenige Davids. Er verlangt einen klaren, gefühlten Umriß, angedeutete Binnenformen und ganz wenig Halbtöne und Schatten. Damit organisiert er seine Zeichnung auf raffinierte Weise progressiv-dynamisch, nämlich so, daß die entscheidenden Formen von Augen, Nase und Mund zeichnerisch und nach Licht und Schatten am stärksten durchgestaltet werden, während die Nebenformen der Kleider und der Umgebung in graduell sinnvoll gestufter Andeutung verharren. Seine Weisheit in der Dynamik des graphischen Ausdrucks geht soweit, daß er sogar die Knöpfe an einem Rock in eine dynamische Progression bringt. So wachsen alle Striche und Tonflächen sich gegenseitig stützend, hebend oder dämpfend zu einem pulsierenden Organismus zusammen. – Man erkennt ohne weiteres in der Zeichnung Roberts den Einfluß der hohen Schule Ingres', und dennoch unterscheidet sie sich wesentlich vom großen Vorbild. Einmal sieht man an der Art, wie eine Wange modelliert ist, daß Robert einst Stecher war; vor allem aber ist seine Zeichnung malerischer, und ein romantischer Zug äußert sich in der geheimen Lust, mit der er Haarsträhnen, einen abgegriffenen Hutrand oder eine Kragenecke festhält. Durch eine geschickte Gliederung der Zeichnung mit einzelnen starken Linien, scharfen Ecken und kleinen Schattenvertiefungen schafft er eine Art trigonometrische Fixpunkte, die seinem Bildnis Halt und Bestand geben. Roberts Zeichnung ist in wenigen, deutlich unterschiedenen dynamischen Stufen, also stufendynamisch angelegt, und sie enthält oft Überbetonungen – gelegentlich ist durch heftig eingegrabene Linien sogar das Papier strapaziert –, weshalb sie hinter der mehr apollinischen Haltung und der geschliffenen Musikalität Ingres' etwas zurückbleibt. Während Ingres in Erneuerung und Vollendung der französischen Überlieferung des 18. Jahrhunderts aus der Bildniszeichnung eine höchstentwickelte selbständige Kunstform gemacht hat, bleiben Roberts Zeichnungen letzten Endes Mittel zum Zweck und daher in gewissem Sinne ursprünglicher



Léopold Robert Studie zu «Jeune Procidane au rendez-vous» Um 1827 Kohle



Léopold Robert Kompositionsskizze zu «Halte des moissonneurs dans les Marais Pontins» 1829 Feder laviert

und erdnäher. Aus seinen Blättern spricht wohl der in französischer Kultur hochgeschulte Schweizer, aber immer auch noch der Jurassier und Abkömmling der Hugenotten mit seiner Ablehnung aller Kalligraphie und Doktrin, dessen herberes Volkstum sich auch in der Zeichnung durch einzelne unvermittelte, naiv-affektive Druckimpulse kundgibt. Seine Bildniszeichnungen sind hohe künstlerische Leistungen, ohne es sein zu wollen, und der unmittelbare Ausdruck des hell-sichtlich erlebten Mitmenschen.

Außer Werken der Hochrenaissance waren es vorab spätantike Büsten, hellenistische Reliefplastik und pompejanische Malereien, die Léopold Robert in Rom Anregung geboten haben. Er ist dabei aber kein farbloser Eklektiker geworden, er hat sich sogar vom Klassizismus Davids noch weiter gelöst. Ganz unabhängig von Delacroix – dessen bahnbrechende Werke er nachweisbar nicht gekannt hat – wird er zum Romantiker, indem er im italienischen Volksleben seinen ureigenen Motivkreis findet. Die von David gepriesene würdige Haltung und die sprechende Geste der Antike erkennt Robert für sich wirklichkeitsnäher in der ausdrucksvollen Gebärdensprache unverbildeter Volkstypen, deren Trachten ihn auch als Koloristen fesseln. So wird er zum meisterhaften Maler von Abruzzenräubern, Bauern, Fischern

und dunkeläugigen Mädchen aus Dorf und Stadt. 1822 erringt er in Paris die goldene Medaille; bald laufen aus ganz Europa Aufträge ein, und schließlich finden seine Werke Eingang in den Louvre und andere berühmte Sammlungen. Die heute noch feststellbare innere Wertbeständigkeit seiner Kunst gründet sich darauf, daß er – wie Delacroix – Anekdote und Folklore in den Bereich des Reinkünstlerischen erhoben hat.

Unzählige Skizzen und Studien zeugen von seinem Ernst und Schaffenseifer. Die von David verlangte reichliche und zuverlässige Dokumentation der Bilder beibehaltend, zeichnet er Gelände, Haartrachten, Kleider, Schmuckstücke, Fischerboote und sogar Netze und Seilknoten mit größter Sachlichkeit, aber immer nur so eingehend, als er es für seine Malerei braucht. Mit fortschreitender Entfaltung seiner Eigenart wird auch seine Technik freier. Er überwindet die trockene Figurenstudie, und bald versteht er, Gestalt und Bewegung in einem zu geben, in Blättern von vollendet rhythmischer und melodischer Fülle. So läßt die Studie zu einem «Rendez-vous» (Abb. 2) – eine schlichte Kohlezeichnung – weder in der plastischen noch in der stofflichen Durchgestaltung Wünsche offen. Die Befreiung der sachlichen, greifbaren Form im atmenden Leben von Licht und Schatten ist hier vollzogen, und auch die



Léopold Robert Kompositionsskizze zu «Carnaval de Venise» 1832 Feder

Seele kommt zum Erstrahlen in einer Reinheit und Kraft, wie dies in seinen großen Bildern so unmittelbar nicht immer der Fall ist. Léopold Robert, ein leidenschaftlicher Freund des Violinspiels, hat in solchen Blättern die hoheitsvolle Anmut einer schönen Geigenarie erreicht. Die Studie enthüllt etwas von der scheuen Verliebtheit in das Modell, die allein das in der Seele des Künstlers singende Lied in der äußeren Form einer Zeichnung zum Erklängen zu bringen vermag.

Das Ringen um die Wahrheit der nachgeschaffenen Gestalt tritt am klarsten in den Federskizzen zutage, wo das Liniengefüge das unmittelbare Bild des entdeckungs- und hindernisreichen Formsuchens darstellt. Die Haltung des jungen Griechen (Abb. 5), der mit dem Zeigefinger auf die scharfe Spitze seines Dolches weist, erinnert wohl an Johannesfiguren Lionardos. Das Linienwerk dieser Skizze verrät einen hohen Grad von Gestaltungsfreiheit und formbildender Unbekümmertheit. Schnelle Verzeichnungen werden temperamentvoll berichtigt, und heftige dynamische Impulse, die selbst den formbezeichnenden Klecks nicht scheuen, erzwingen die entscheidende Wirkung.

Das schwerste in der Kunst ist aber der Schritt von der Wahrheit der Naturstudie zur höheren Wahrheit der

Komposition –, der Schritt vom Thema zur Fuge. Vielen großen Meistern, namentlich Klassizisten, ist er selten gelungen, und auch der mit wenig schöpferischer Phantasie begabte Léopold Robert hat gegen zeitweise unüberwindliche Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, um zu einer organischen Bildeinheit zu gelangen. So schrieb er einmal an Gérard: «... je fais des changements à n'en plus finir et cependant je ne sais pas comment j'arrive au terme après un embrouillement où quelquefois je ne me reconnais pas moi-même...» Seine Kompositionen entsprangen nicht dem Banne von Gesichtern; sie entstanden durch eine mehr oder weniger geschickte Summierung von Motiven, die er meist in Friesform auf untiefer Bühne anordnete. Wohl besaß er rhythmisches Gefühl, aber die formenverbindende große Kadenz wollte sich bei ihm nur selten einstellen, weil er in der Komposition oft die Verbindung mehrerer Bildgedanken von zu ausgesprochener Selbständigkeit anstrebte. Seine Werke erfreuen aber durch so viele Einzel Schönheiten, daß man – ähnlich wie in Schuberts großen Kompositionen – ihretwegen die mangelnde Geschlossenheit des Ganzen gerne übersieht.

Vom Ringen um die Bildeinheit gibt eine Sepiaskizze zum Werk «Halte des moissonneurs dans les Marais Pontins» (Abb. 3) einen guten Begriff. Die Bildvorstel-

lung mit dem von Ochsen gezogenen Gefährt als Hauptmotiv und zwei begleitenden Seitengruppen ist schon verhältnismäßig weit gediehen. Mit dünnen Federstrichen hat sie Robert festgehalten. Während der Bildkern mit klaren, größeren Strichen eingesetzt ist, suchen kleinere hakenförmige hüpfende Federzüge die Bewegung der tanzenden Dreiergruppe zu fassen. Statisches und Rhythmisches jagt und stößt sich und bedrängt den beobachtenden Künstler. Sehr charakteristisch ist die scheinbar unmotivierte nach links auspringende Zickzacklinie inmitten des Tänzertrios. Sie ist nichts anderes als das erregt hingeschriebene Stenogramm – das optische Abstraktum – jener typischen, bald an Ort, bald seitwärts hüpfenden Bewegung der Tanzenden. Der spitze Winkel wird zum bestimmenden Grundelement für die Erzeugung der Bewegungsvorstellung, und daher wandelt er ihn, pastos bekräftigt, in den Winkeln der Arme und Beine ab. Zur malerischen Einheit vordringend, übergeht Robert sein Blatt schließlich mit dem Pinsel –, das Perlen der Lavierung läßt erkennen, daß er es schon länger unter der Hand gehabt hat. Das Ochsenpaar wird tonig zusammengefaßt und erhält als beherrschende Masse durch den festen, balkenförmigen Schlagschatten am Boden ein Fundament. – Die endgültige Fassung des Bildes im Louvre unterscheidet sich übrigens wesentlich von dieser Skizze, vor allem durch eine Vertauschung der Seitengruppen und eine Verminderung ihrer Bewegungen.

Die Skizze zum «Carnaval de Venise» (Abb. 4) – einem Bild, das er nach jahrelangen Kompositionsversuchen und vielen Überarbeitungen zugunsten der «Pêcheurs de l'Adriatique» aufgab – ist zwar nicht die letzte, aber

eine späte Zeichnung Roberts. Das Blatt zeigt eine weitere Steigerung seiner Empfindsamkeit, aber ebenso eine beginnende Auflösung der Gestaltungskraft, indem auch ruhig stehende Figuren weniger zugriffig, formschwächer skizziert sind als früher. Eine innere Erregung tritt zutage, die keine eigentliche schöpferische Bewegung bedeutet, sondern so stark ist, daß sie den Kristallisationsvorgang der Komposition beeinträchtigt. Es ist ein fiebriges Ringen im Gedanken «Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn . . .». In krausem Widerstreit kreuzen und überlagern sich stehende und bewegte Formen gleich sich jagenden kinematographischen Überblendungen, und die Nebenmotive werden zu fahrig flächenfüllenden Schnörkeln. So kommt es auch nicht mehr zu einer dynamischen Festigung der wesentlichen Bildteile durch den Pinsel. Die Zeichnung ist zum tragischen Seismogramm der nervösen Anstrengungen eines überaus sensiblen, aber von nicht mehr voll zureichenden körperlichen und seelischen Kräften getragenen Formsuchens geworden. Diese depressive Empfindsamkeit hat in fortschreitender geheimer Zerfaserung Anfälle von Unvermögen und Seelenängste hervorgerufen, die den Unglücklichen mit 41 Jahren schließlich in den Tod getrieben haben.

Man hat Léopold Roberts Erdenlauf bisher wohl zu sehr als «vie romancée» zu sehen beliebt. Der Schatz seiner Zeichnungen ruft einer Würdigung, die in erster Linie die Probleme seiner Kunst ins Auge faßt. Seine menschlich ergreifende, in heißem Ringen geläuterte graphische Formensprache zeigt auch seine Malerei in neuem Lichte und offenbart den tiefen Ernst und die verhaltene Herzensglut dieses großen schweizerischen Malers.

Léopold Robert
Skizze zu «Jeune Grec
aiguisant son poignard»
1829 Feder



Photos:
Dr. Marcel Fischer,
Zürich